

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YORGO BACANOS'UN TAŞ PLAKLARDAKİ GAZEL EŞLİKLERİNİN  
TEKNİK VE MAKAMSAL ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Kıvanç GÜLMEZ**

**Performans Anasanat Dalı**

**Çalgı-Ses Programı**

**MART 2020**



**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YORGO BACANOS'UN TAŞ PLAKLARDAKİ GAZEL EŞLİKLERİNİN  
TEKNİK VE MAKAMSAL ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Kıvanç GÜLMEZ  
(420171004)**

**Performans Anasanat Dalı**

**Çalgı-Ses Programı**

**Tez Danışmanı: Doç. Neva ÖZGEN KÖSOĞLU**

**MART 2020**



İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 420171004 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Kıvanç GÜLMEZ, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “Yorgo Bacanos’un Taş Plaklardaki Gazel Eşliklerinin Teknik ve Makamsal Açından Analizi” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

**Tez Danışmanı :** **Doç. Neva ÖZGEN KÖSOĞLU** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Jüri Üyeleri :** **Doç Dr. Ayşegül KOSTAK TOKSOY** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Doç. Dr. Bilen IŞIKTAŞ** .....  
İstanbul Üniversitesi

**Teslim Tarihi** : **10 Mart 2020**  
**Savunma Tarihi** : **20 Mart 2020**



*Saygın Ali'nin hâtırasına,*





## ÖNSÖZ

Türk makam müziğinin irticali formları taksim ve gazel, sâzende ve hânendelerin kendilerini en üst düzeyde ifade edebilme imkânına sahip oldukları genişçe bir özgürlük alanıdır. Sanatçının virtüozitesinin ve iç dünyasının en müstesna şekilde sunulduğu özel formlardır. Gazele sazla eşlik edebilme konusu ise özellikle ele alınması gereken, geleneksel müziğimizin en dikkate değer unsurlarındandır. Tez çalışması bu fikrî cepheden yola çıkılarak yazılmıştır.

Öncelikle, yüksek lisans eğitimim ve tez yazım süresince bilgi, tecrübe ve manevi desteğini benden esirgemeyen hocam ve tez danışmanım Doç. Neva ÖZGEN KÖSOĞLU'na, tez konusuna yönelmemde ve konunun olgunlaşmasında bütün müzikal birikimi ile bana yardımcı olan kıymetli hocam Öğr. Gör. Mehmet BİTMEZ'e; motivasyon kaynağım, ustalarım Mehmet Celil Mataracı ve Samim KARACA'ya; hayattaki en büyük desteğim, yol arkadaşım, eşim Öğr. Gör. Betül YETKİN GÜLMEZ'e; başlanan işi tamamlama konusunda bana örnek olan kardeşim Dr. Öğr. Üyesi Nihan GÜLMEZ'e; beni küçük yaşlarda müzikle tanıştıran sanat sevdalısı babam Ahmet GÜLMEZ'e ve beni her hâlimle koşulsuz seven annem Nevin GÜLMEZ'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Notaların dijital ortama aktarılmasını -son derece yoğun programlarına rağmen- gerçekleştiren Doç. Dr. Emre Pınarbaşı ve Öğr. Gör. Serdar ÖZDOĞAN'a; akademik metin yazımı konusunda sorularıma sabırla cevap veren Doç. Dr. İzzet Yücetoker'e ne kadar teşekkür etsem azdır.

Son olarak, yüksek lisans eğitimim boyunca zaman zaman ihmal etmek zorunda kaldığım oğullarım Bora GÜLMEZ ve Çınar GÜLMEZ'e ileride göstereceklerini umduğum anlayışları için ayrıca teşekkür ederim.

Mart 2020

Kıvanç GÜLMEZ



## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
<b>TANIMLAR .....</b>	<b>xi</b>
<b>KISALTMALAR .....</b>	<b>xiii</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>xvii</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>xix</b>
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
1.1 Araştırma Sorusu ve Alt Problemler.....	7
1.2 Amaç.....	7
1.3 Yöntem .....	8
1.4 Veri Toplama Teknikleri .....	8
1.5 Verilerin Analizi .....	9
1.6 Sınırlılıklar.....	10
<b>2. YORGO BACANOS .....</b>	<b>11</b>
2.1 Hayatı.....	11
2.2 Ud İcracılığı .....	18
<b>3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE .....</b>	<b>23</b>
3.1 Türk Makam Müziği Formları.....	23
3.1.1 Söz müziği .....	23
3.1.2 Saz müziği .....	24
3.2 Türk Makam Müziğinde Taksim Formu .....	25
3.3 Türk Makam Müziği’nde Gazel Formu.....	29
3.4 Taş Plak, Gramofon ve Gazel Kayıtları.....	31
<b>4. BULGULAR VE TARTIŞMA .....</b>	<b>35</b>
4.1 Yorgo Bacanos’un Ud ile Gazel Eşliklerinin Teknik Açından Analizi.....	35
4.1.1 Sağ el (mızrap) kullanımı .....	35
4.1.2 Sol el (pozisyon) kullanımı .....	36
4.1.3 Süsleme teknikleri .....	37
4.1.3.1 Çarpma .....	37
4.1.3.2 Grupetto (kümeleme).....	38
4.1.3.3 Glisando (kaydırma).....	39

4.1.3.4 Tremolo .....	39
4.1.3.5 Tril .....	40
4.1.3.6 Çift Ses .....	41
4.1.3.7 Arpej .....	42
4.2 Yorgo Bacanos'un Ud ile Gazel Eşliklerinin Makam ve Seyir Açısından Analizi .....	43
4.2.1 Isfahan makamında gazel .....	43
4.2.1.1 Isfahan makamının genel esasları .....	43
4.2.1.2 Isfahan makamında gazelin analizi .....	43
4.2.2 Hüzam makamında gazeller .....	46
4.2.2.1 Hüzam makamının genel esasları .....	46
4.2.2.2 Hüzam makamında gazellerin analizi .....	47
4.2.3 Hicaz makamında gazel .....	54
4.2.3.1 Hicaz makamının genel esasları .....	54
4.2.3.2 Hicaz makamında gazelin analizi .....	54
4.2.4 Mahur makamında gazel .....	57
4.2.4.1 Mahur makamının genel esasları .....	57
4.2.4.2 Mahur makamında gazelin analizi .....	58
<b>5. SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>	<b>63</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>65</b>
<b>DİSKOGRAFİ .....</b>	<b>69</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>71</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>95</b>

## TANIMLAR

- Çeşni** : Türk makam müziğinde çeşni kelimesi gerçekteki gibi “tat ve lezzet” anlamlarına gelip kulakta kalan kendine has tesire verilen addır (Aydemir, 2016, s. 18). Makamların birbirinden ayırt edilmesindeki en önemli ölçüdür (Karadeniz, 2013, s. 64).
- Dizi** : Sıralı ve birbirine uygun sekiz adet sesin peş peşe sıralanmasıdır. Farklı müzik kültürlerinde ve tarzlarda çok farklı şekillerde olabilmektedir. Türk makam müziğinde zaman zaman dizi ile makam birbirine karıştırılmakta ise de seyir hususuna değinilmeden diziyle bir makam açıklanması imkân haricindedir (Tanrıkorur, 2003, s. 206).
- Fasıl** : Aynı makamdaki eserlerin form ve usûl çerçevesinde sıralanarak hânende ve sâzendelerce topluca icra edilmesi geleneğidir. Peşrev, nakış, şarkı ve saz semâisi gibi sıralı parçalardan oluşmaktadır. Bu hâlde, besteli eserlerin yanında taksim gibi irticalen icra edilen eserler de yer bulmaktadır (Gazimihal, 1961, s. 91).
- Geçki** : Belirli bir makamın seyri içerisindeyken bir başka makama geçilerek o makamın seyir özelliklerinin gösterilmesine denir (Arel, 1993, s. 31).
- Güfte** : Sözlü eserler için yazılmış şiirlerdir (Say, 2012, s. 231).
- Koma** : Sesin kulakla ayırt edilebilen en küçük parçasına koma denir. İki ses arasındaki küçük parçaların her birine verilen addır (Özkan, 1990, s. 36).
- Makam** : Türk makam müziğinde birbiriyle uyumlu aralıklardan müteşekkil sesler marifetiyle belirli seyir kaideleri çerçevesinde icra edilen ezgilerin meydana getirdiği çeşnidir (Karadeniz, 2013, s. 64).
- Meşk** : Türk makam müziğinin öğretimi ve aktarımının dayandığı temel yöntemin adıdır. Müziğe hat sanatından intikal eden bir terim olup yazı karalaması anlamına gelmektedir. Taklit ve tekrar esasına dayanan meşk sisteminde hoca eserleri kısımlara ayırarak ve nihayet bütünüyle öğrenciye tekrar ettirir ve hafızaya aldırır (Behar, 1993, ss. 11-12).
- Perde** : Türk makam müziğinde her bir notanın bir perde ismi bulunmaktadır. Geleneksel öğretim sistemi olan meşkte seslerin her birine verilen perde isimleri kullanılmaktadır (Barkçin, 2019, s. 23).
- Seyir** : Türk makam müziğinde dizilerin makamsal hüviyet kazanabilmelerini sağlayan ve ezgizel hareketleri belli bir nizam içerisinde tutmaya yarayan kaidelerdir (Yekta, 1986, s. 68).



## **KISALTMALAR**

**CD** : Compact Disk

**İTÜ TMDK** : İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

**s.** : Sayfa

**vb.** : Ve benzeri

**yy.** : Yüzyıl

**'** : Dakika

**"** : Saniye





## ŞEKİL LİSTESİ

	<b><u>Sayfa</u></b>
Şekil 2.1: Yorgo Bacanos. ....	11
Şekil 2.2: Radyo mesaisi. ....	12
Şekil 2.3: Belediye konservatuvarı icra heyeti konseri. ....	13
Şekil 2.4: Kemal Niyazi Seyhun, Safiye Ayla, Yorgo Bacanos ve Arif Sami Toker. .....	15
Şekil 2.5: Necdet Gezen, İsmail Tezelli ve Yorgo Bacanos. ....	15
Şekil 2.6: Yorgo Bacanos. ....	16
Şekil 3.1: Yorgo Bacanos'un eşlik ettiği gazel plaklarından bir tanesi. ....	34
Şekil 4.1: Hüzam makamındaki birinci gazelden örnek. ....	36
Şekil 4.2: Mahur makamındaki gazelden örnek. ....	36
Şekil 4.3: Hüzam makamındaki ikinci gazelden örnek. ....	37
Şekil 4.4: Hicaz makamındaki gazelden örnek. ....	37
Şekil 4.5: Hüzam makamındaki ikinci gazelden örnek. ....	38
Şekil 4.6: Hüzam makamındaki birinci gazelden örnek. ....	38
Şekil 4.7: İsfahan makamındaki gazelden örnek. ....	38
Şekil 4.8: Hüzam makamındaki ikinci gazelden örnek. ....	39
Şekil 4.9: Hicaz makamındaki gazelden örnek. ....	39
Şekil 4.10: Mahur makamındaki gazelden örnek. ....	39
Şekil 4.11: Hüzam makamındaki ikinci gazelden örnek. ....	40
Şekil 4.12: Hüzam makamındaki ikinci gazelden örnek. ....	40
Şekil 4.13: Hicaz makamındaki gazelden örnek. ....	41
Şekil 4.14: Hüzam makamındaki birinci gazelden örnek. ....	41
Şekil 4.15: İsfahan makamındaki gazelden örnek. ....	41
Şekil 4.16: Hüzam makamındaki ikinci gazelden örnek. ....	42
Şekil 4.17: Hicaz makamındaki gazelden örnek. ....	42
Şekil 4.18: Mahur makamındaki gazelden örnek. ....	42
Şekil 4.19: İsfahan makamındaki gazelin birinci saz kısmı. ....	44
Şekil 4.20: İsfahan makamındaki gazelin ikinci saz kısmı. ....	45
Şekil 4.21: İsfahan makamındaki gazelin üçüncü saz kısmı. ....	45

<b>Şekil 4.22:</b> Isfahan makamındaki gazelin birinci saz kısmı.....	46
<b>Şekil 4.23:</b> Hüzam makamındaki gazelin birinci saz kısmı. ....	48
<b>Şekil 4.24:</b> Hüzam makamındaki gazelin ikinci saz kısmı. ....	49
<b>Şekil 4.25:</b> Hüzam makamındaki gazelin üçüncü saz kısmı. ....	49
<b>Şekil 4.26:</b> Hüzam makamındaki gazelin dördüncü saz kısmı. ....	50
<b>Şekil 4.27:</b> Hüzam makamındaki gazelin birinci saz kısmı. ....	51
<b>Şekil 4.28:</b> Hüzam makamındaki gazelin ikinci saz kısmı. ....	52
<b>Şekil 4.29:</b> Hüzam makamındaki gazelin üçüncü saz kısmı. ....	52
<b>Şekil 4.30:</b> Hüzam makamındaki gazelin dördüncü saz kısmı. ....	53
<b>Şekil 4.31:</b> Hicaz makamındaki gazelin birinci saz kısmı. ....	55
<b>Şekil 4.32:</b> Hicaz makamındaki gazelin ikinci saz kısmı. ....	56
<b>Şekil 4.33:</b> Hicaz makamındaki gazelin üçüncü saz kısmı. ....	56
<b>Şekil 4.34:</b> Hicaz makamındaki gazelin dördüncü saz kısmı. ....	57
<b>Şekil 4.35:</b> Mahur makamındaki gazelin birinci saz kısmı.....	59
<b>Şekil 4.36:</b> Mahur makamındaki gazelin ikinci saz kısmı. ....	60
<b>Şekil 4.37:</b> Mahur makamındaki gazelin üçüncü saz kısmı.....	61
<b>Şekil 4.38:</b> Mahur makamındaki gazelin dördüncü saz kısmı. ....	61

## YORGO BACANOS'UN TAŞ PLÂKLARDAKİ GAZEL EŞLİKLERİNİN TEKNİK VE MAKAMSAL ANALİZİ

### ÖZET

Bu çalışmada Yorgo Bacanos'un gazel eşliklerinin ayrıntılı olarak analiz edilmesiyle ud sazı için gazel formuna yönelik bağımsız bir çalışma fikrine temas edilmeye çalışılmıştır. Takdir edilmelidir ki; gazel eşliği diğer Türk makam müziği formlarından farklı bir hâl tarzına sahiptir. Bu farklılık da kendiliğinden özel bir çalışma yöntemini ve konsantrasyonu gerektirmektedir. Uzunca bir zaman evvel başlayan gazel formunun gözden düşme durumu, bu husustaki kaynak eksikliğinin en önemli sebeplerindendir. Literatürde, meşk sistemi içerisinde gazel eşliği konusunda ustadan çırağa nasıl bir tedrisat ile naklin gerçekleştiği de belirsiz bir konudur.

Yorgo Bacanos, Türk makam müziğinin en önemli ud virtüozlarından biri olarak kabul edilmektedir. Onun ud çalma üslubu kendinden sonra gelen kuşakları derinden etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir. 50 yıl gibi insan ömrü için epeyce uzun bir zaman diliminde radyo sanatçılığı yapması ve sayısız plakta ses ve saz sanatçılarına eşlik etmesi, ona ud çalınan bütün coğrafyalarda haklı bir şöhret kazandırmıştır. Yorgo Bacanos'un dönemin ünlü hânendelerine yaptığı gazel eşlikleri 78 devirli taş plak koleksiyonlarının en önemli parçalarındandır. Gazel denince akla ilk gelen isimlerden Hâfız Kemal ve Sadeddin Kaynak'a ud ile eşlik ettiği gazeller bu formun en önemli ve rafine örnekleri arasında sayılmaktadır. Yorgo Bacanos'un icrasına yönelik bazı bilimsel çalışmalar mevcut ise de onun gazel eşlikçiliğini ele alan çalışma bulunmamaktadır. Bu sebepler çerçevesinde hem literatüre bir katkı sağlayacağı, hem de gazel formunun ve eşliğinin ud sazı ekseninde yeterince anlaşılabilmesi için en üst seviyede örnek teşkil edeceği düşüncesiyle bu konu ele alınmıştır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde problem sorusu çerçevesinde kaynaklara ulaşma, kaynakları tasnif etme ve irdeme süreci anlatılmıştır. İkinci bölümü Yorgo Bacanos'un hayatı ve ud icracılığı oluşturmaktadır. Kavramsal çerçeve başlıklı üçüncü bölümde taksim ve gazel formu teferruatlı olarak izah edilmiş ve taş plak kayıtlarının tarihsel sürecine değinilmiştir. Dördüncü ve son bölümde ise Bacanos'un ud ile yaptığı 5 (beş) adet gazel eşliği teknik ve makam ekseninde incelenmiş ve eskiye göre icracılarca artık pek tercih edilmeyen bu forma yönelik bağımsız bir çalışma fikri uyandırılmaya çalışılmıştır. Analizler çerçevesinde ud öğrencileri ve eğitimcileri açısından tatbiki rahat, çeşitlendirilebilir, farklı makam, seyir ve tonlara uygulanabilir bir çalışmanın sınırları verilmeye, bu sayede udiler için gazel formuna eşlik etme becerisinin geliştirilmesine bir katkı sağlamaya çalışılmıştır.



## **THE ANALYSIS OF GAZEL ACCOMPANIMENTS OF YORGO BACANOS IN GRAMOPHONE RECORDS**

### **SUMMARY**

In this study, by analyzing the gazel accompaniment of Yorgo Bacanos in detail, the idea of an independent study on the gazel form for oud is tried to be touched. It should be appreciated that the accompaniment of gazel has a state of being different from other forms of Turkish makam music. This difference requires a particular method and concentration. The loss of reputation of the gazel form, which started a long time ago, is one of the most important reasons for the lack of resources. It is also ambiguous in the literature how to transfer from master to apprentice in terms of gazel accompaniment within the meşk system.

Yorgo Bacanos is considered to be one of the most important oud virtuosos of Turkish makam music. His style of playing the oud influenced profoundly and continues to influence subsequent generations. As a radio artist for an extended period of time, like 50 years, and accompanied by numerous record and voice artists, it has earned him a well-deserved reputation in all the regions where the oud is played. One of the essential pieces of the 78-acre gramophone record collections is the oud accompanying of Yorgo Bacanos to famous singers of the period. Gazels, accompanied by Hâfız Kemal and Sadeddin Kaynak, who comes to mind when gazel is mentioned, is considered as the most critical and refined example of this form. Although there are some scientific studies related to the performance of Yorgo Bacanos, there are no studies dealing with his gazel accompaniment. Within the framework of these reasons, this issue has been dealt with with the thought that it will contribute to the literature and will set an example at the highest level in order to understand the gazel form and accompaniment sufficiently on the axis of oud.

In the first part of this study, the process of accessing, classifying and examining the resources within the framework of the problem question is explained. The second part consists of the life and oud performance of Yorgo Bacanos. In the third chapter titled conceptual framework, the division and gazel form is explained in detail and the historical process of the gramophone records is mentioned. In the fourth and last section, 5 (five) gazel accompaniment of Bacanos with oud was examined in the technical and makam axis and an idea of an independent study for this form, which is no longer preferred by performers, was tried to be awakened. Within the framework of the analyzes, it has been tried to contribute to the limits of a study that is comfortable, diversifiable, applicable to different makams, courses and tones for the oud students and educators, thus improving the ability to accompany the gazel form for the oud players.



## 1. GİRİŞ

Değişim ve dönüşüm insanoğlunun tarih boyunca yaşadığı en belirgin gerçeklerdendir. Tarihi dönemler, kapanan ve açılan çağlar, savaşlar, ihtilaller, reformlar, devrimler vb. olgular bu değişim ve dönüşümün önemli sebepleridir. Avcı-toplayıcı dönem, Feodalizm, Sanayi Devrimi, Bilgi Çağı vb. süreçler, tarihin akışı içerisinde insanlığın üretim ve tüketiminin farklılık arz ettiği en temel aşamalardır. Fakat bu farklılaşma ne kadar keskin ve belirgin de olsa, öncesiyle yüzde yüz kopuş şeklinde tezahür etmediği görülmektedir. Devrimlerin dahi istisnasız her şeyi kökünden değiştirdiğini söylemek mümkün değildir. Çünkü insanlığın kadim bilgisinin, bir önceki bilgisinden beslendiği ve tecrübe ettiği oranda değişimin de anlamlı olduğundan bahsetmek mümkündür. Oral Sander'e göre, tarihte süreklilik arz ettiği düşünülen süreçlerin değişikliğe uğramaması gibi bir ihtimal olmadığı gibi, söz konusu değişikliklerin de eskiyi bütünüyle ortadan kaldıran ve sürekliliği tam anlamıyla yok eden bir özellik göstermediği bir gerçektir (Sander, 1994, s. 22).

İnsanoğlunu diğer canlılardan ayıran en önemli özelliği üretmesi ve ürettiğini paylaşmasıdır. Üretim şekilleri ve tüketim alışkanlıkları ise dinamik olma vasfı en fazla öne çıkan unsurlardır. Bu değişim serüveni tarih boyunca hep hız kazanarak ilerlemiş ve bu hızlı değişim günümüzde de devam etmektedir. Bu değişimi politikadan, sosyolojiden, ekonomiden, ulus-devletleşmeden, küreselleşmeden, bilimden, şehirleşmeden vb. bağımsız düşünmek elbette mümkün görülmemektedir. Cemil Oktay, toplumların değişim ve dönüşüm süreçlerinin hakiki dinamiğini modernleşme olgusu ile izah etmektedir. Modernleşme, sabit olanın dinamik olana dönüştüğü süresiz bir süreçtir. Bütün müesses nizamlar yerini yenilerine bırakmakta, "değişim" tek değişmeyen nizam hâline gelmektedir. Modernleşen toplumlarda nüfus yapısı, mobilizasyon, şehirleşme, iktisadi yapı, sanayileşme, siyasal örgütlenme, katılım ve meşruiyet gibi pek çok konuda değişimler ortaya çıkmaktadır. Modernleşmeyle birlikte hiçbir şey geleneksel hâlindeki gibi kalmamaktadır. (Oktay, 2018, s. 250).

Bu noktada modernleşme ile birlikte tahlil edilmesi gereken bir diğer kavram gelenektir. Çünkü modern toplum ile geleneksel toplum birbirinin karşısına konulan iki kavram olagelmıştır. Modernleşme, bir nevi geleneksel olanla girişilen hesaplaşma süreci ve dinamiğidir. Fakat bunun kati bir kopuş şeklinde olduğunu düşünmek de doğru değildir. Modern, geleneksel olanla bir alışveriş neticesinde ve çerçevesi de az ya da çok tahmin edilebilen bir etkileşim sürecinde gerçekleşmiştir. Bu durum bilhassa estetik alanına ilişkin bir özgünlüktür. Siyasal düzlemde ise geleneksel olanla kesin ve katı bir mücadele söz konusudur. Bu hâl tarzında geleneksel olana dair bellek yok sayılır ve yenisi oluşturulmaya çalışılır (Köker, 1993; Kahraman, 2007).

Modernleşme süreci Avrupa’da ortaya çıkmış ve bilim, sanat, felsefe konusunda devrimci yaklaşımlar geliştirilmiştir. Sayılan bu alanlar birbirinden giderek daha bağımsız hâle gelmiş ve her biri kendi içerisinde evrensellik iddiası taşımıştır. Fakat en önemli değişiklik kendi varoluşunu kendi ortaya koyan, her türlü otoriteden sıyrılıp özgürleşmek isteyen ve kendi anlam dünyasını arayan bireyin ortaya çıkışında olmuştur. Yukarıda bahsedilen evrensellik ilkesinin en etkili tarafı ise, modernleşmenin çıktığı yerden taşıp çevreye de yayılması ve etrafını da dönüştürmesi olmuştur (Tekeli, 2009).

Batı ile diğer coğrafyaların yaşadığı modernleşme süreçlerinin benzer yanları varsa da tartışmaya değer farklılıklar çok daha fazladır. Bunların en önemlisi modernliğe geçiş sürecinin Batı’da kendiliğinden, Batı dışı toplumlarda ise bir itici gücün yarattığı dinamik sayesinde gerçekleşmiş olmasıdır. Bu noktada Batı, geleneği gündelik hayat pratiği içerisinde değerlendirebilmiş, müzakere konusu etmiş ve onunla doğal bir mecrada hesaplaşmıştır. Fakat, Batılı olmayan toplumlar için modernleşme süreci bir oryantalist bakış çerçevesinde, kendi doğal dinamikleri olmaksızın devam etmiştir (Köker, 1993).

En geç 19. yy.’dan itibaren Türkiye’de devam eden süreç de dıştan gelen zorlayıcı etkilerle değişen ve dönüşen bir toplum eşliğinde süregitmıştır. Geleneğe ait bütün unsurlar kaybolurken yerine konulacak değerlerin doğal bir süreç içerisinde üretilmemesi gerçeği ise, tabanda başta kültürel anlamda olmak üzere pek çok yönüyle bunalıma sebep olmuştur (Belge, 2004).



İlber Ortaylı'ya göre, Osmanlı/Türk modernleşmesi Tanzimat devrinden de öncesine dayanan bir süreçtir. Her toplum gibi Osmanlı Toplumunun da bu gerçeği en geniş şekilde yaşamış olması doğaldır. Zaten, Osmanlı Devleti tarih boyunca Avrupa ile her yönden ilişki içerisinde olmuştur. Bu sebeple Osmanlı'nın modernleşmesini salt dıştan kaynaklı etkiler ile açıklamak doğru değildir. Bilhassa 18. yy.'dan itibaren çevreyi daha farklı okuyan, bilinçlenme düzeyi yüksek bir münevver zümre oluşmaya başlamıştır. 19. yy.'ın ortalarından itibaren de Osmanlı mütefekkirleri siyasal ve toplumsal anlamda özgürlükçü ve çoğulcu beklentileri dile getirmişlerdir. Tanzimat Devri, modern Türkiye'nin oluşumunda da çok önemlidir. Tanzimat aydınını teşkil eden kadrolar, ilim insanları, hukukçu, fenci vb. genç cumhuriyetin modernleşme enerjisini taşıyan en önemli unsurlardır (Ortaylı, 2006 s. 13-32).

Modernleşmenin kültürel tarafı, insanın fikri anlamda akla itibar etmesi ve onu ön planda tutmasıdır. Ayak basılan yer ve çevre akıl yordamıyla anlaşılması gereken nesnelerdir. Bu anlamda edilgenlik yerine etken hâle gelen bir insan modeli karşımıza çıkmaktadır. Yeryüzünü anlama çabası içerisinde, sebep-sonuç çerçevesinde bir düşünme pratiği geliştirmeyi başaran insanoğlunun özgürlüğü ve kişiselliği de bu noktadan itibaren öne çıkmaya başlar (Işıktaş, 2018; Oktay, 2018). Bireyselliğini ve özgünlüğünü farkedenden insan kendini ve çevresini anlamak, kavramak için soru sormuş ve bu faaliyeti hep giderek derinleştirmiştir. Soyut düşünme yeteneği ile kendi mevcudiyetinin ötesinde bir anlam dünyasının, bir geleceğin ve hiç bilemeyeceği bir öteki hayatın sırrına ermek konusunda gayret göstermiştir. Bütün bu değişim ve dönüşüm macerası içerisinde insanoğlu mutlak gerçek nedir, neden varız gibi kesin ve objektif cevaplarını bulamadığı sorular karşısında çareyi hayatı anlamlandırmak, yani ona bir anlam katmakta bulmuştur (Mahcupyan, 1996).

Şüphesiz bu anlamlandırma sürecinin en mühim ifade araçlarından biri de sanat olmuştur. Şiir, edebiyat, heykel, müzik bu sürecin ürünleri olarak sayılabilir. Ayrıca insanoğlu her türlü hegemonyadan özgürlüğe kaçıışı da bir yönüyle sanata borçludur. Bu anlamda ilerlemeyi, gelişmeyi, değişimi ve dönüşümü bilim ve felsefe dışında sanat sayesinde gerçekleştirmiştir. Diğerine benzemekten sıyrılabilen ve farklılığını ortaya koyabilen insanların yarattığı beyinsel zenginlik ve bunun sağladığı esneklik sanatsal faaliyetin ifade ettiği anlamı da derinleştirmiştir (Işıktaş ve Beşiroğlu, 2016). Sanatsal ürün toplumca tüketilirken aslında yeniden üretilmektedir. Çünkü her

algılanmada farklı bir anlam dünyasına temas eden sonuçlar ortaya çıkarmak gibi bir zenginlik içermektedir. Bu şekilde, üreten ile tüketen arasında kurulan müşterek ilişki sanatsal ürünlerin anlamını ortaya çıkarmaktadır (Belge, 2004).

İnsanlık ve ona ait her şey değişirken sanatsal ifade araçlarının değişmemesi de imkânsızdır. Sanat dairesinin her şubesi tarihsel süreç içerisinde değişmiş insanoğlunun kendini sanat marifetiyle anlatma biçimi hep dinamik olmuştur. Bilhassa üretim biçiminde gerçekleşen köklü değişim sanata da yansımış ve insanlığın sanat yapma şekli her dönemde değişmiştir. Yalçın Tura'ya göre gelişme ve değişme hayatın en belirgin gerçeklerinden olduğuna göre hayatın vazgeçilmez ifade araçlarından biri olan sanatın da bu gerçekleri taşımadığını düşünmek imkânsızdır (Tura, 1998, s. 23).

Türk makam müziği de eşyanın tabiatı gereği bu değişimi yaşayan sanatlardan biridir. Politik gelişmeler, sosyoekonomik süreçler, globalleşme ve daha sayabileceğimiz pek çok faktör sebebiyle Türk makam müziği kimilerine göre kaçınılmaz bir şekilde dönüşmüş kimilerine göre ise pespayeleşmiştir. “Ve tabii arkasından bugünkü iğrenç tablo: sevdiğinden “kul oldum bir cefakare, cihan bağında gülfemdir” diye bahseden İbrahim Ağa’dan “Kıl oldum abi” ye düşüş!” (Tanrıkorur, 1998, s. 107).

Murat Belge, müziğin üretim biçimi ile sosyal hayatın birebir ilgili olduğunu ve şehirleşmenin hızlandığı, hayatın dinamiklerinin farklılaştığı bir zeminde eski usûl üzere bir müzik üretiminin aynı şekilde devam edemeyeceği hususunu vurgulamaktadır. Türkiye 20.yy’a geldiğinde bütün esasları temelinden değişmiş bir dünyada yer almıştır. Bu noktada, anlayışların ciddi anlamda değiştiği bir dünyada geleneksel müziğimizin hiç değişmeden kalması imkân dâhilinde değildi (Belge, 2009, s. 425).

20. yy.’ın özellikle ikinci yarısından itibaren hafif (pop) müziğin, bütün dünyada klasikleşmiş müzik türlerine karşı alternatif ve rakip olması, Türk makam müziğinin de etkilendiği bir durumdur. Piyasanın hüküm kurduğu ortam, klasik zevk ile yetişmiş besteci ve icracıları dahi cenderesine çekmeyi başarmış, popüler olma hâlini bir ihtiyaç olarak dayatmıştır (Aksoy, 2008).

Türk makam müziğinde geçen yüzyılın başından bu yana zaman içinde formların bazıları eski önemini yitirmiş, sazları icra etme şekilleri ve ses icrası belirgin şekilde

değişmiştir. Tez çalışmasının konusu hem saz müziğini hem de söz müziğini ilgilendirdiğinden her iki değişimin temel noktalarına değinmekte fayda olduğu açıktır.

20. yüzyılın başlarına kadar klasik takım diye tabir edilen ve beste, aksak semâi, yürük semâi gibi formlardan müteşekkil repertuvar zaman içerisinde eski önemini yitirmiş ve “şarkı” deyim yerindeyse en gözde form olmuştur. İrticali formların da pek çok sebepten ötürü eski önemini yitirdiği ve bugün maalesef çok az sayıdaki ses sanatçılarınca teveccüh edildiği görülmektedir. Halbuki; geçen yüzyılın başlarında taş plak ticaretinin İstanbul’da yapılmaya başlamasıyla birlikte kayıt altına alınan gazeller Türk makam müziğinin en rafine örnekleri arasında yer almaktadır. Diğer yandan saz icrasında teknik bakımdan hatırı sayılır bir ilerleme sağlanmışsa da geleneksel tavır ve geleneksel formları icra edebilme becerisi maalesef kaybolmuştur. Sâzendelerin kendilerine ait tavır sahibi olma zenginliği de yok olmuş tekdüzelik hüküm kurmuştur. Eski taksim kayıtları dikkatle incelendiğinde melodik zenginliğin üst düzeyde olduğu, makamın esaslarının en ince ayrıntısına kadar gösterildiği, perde zenginliğinin öne çıkarıldığı, mükemmel bir kompozisyon ile cümlelerin- tekrara düşülmeden- sıralandığı ve tüm geleneksel sanatlarımızda hakim olan “az söz ile çok şey anlatmak” anlayışının hakim olduğu görülmektedir. Ses sanatçıları yönünden bakıldığında da eski hânendelerin geniş ses sahasını kullanabilme, dik perdelere çıkabilme ve usul- vezin hakimiyeti sayesinde ritmin dinamiğini ortaya koyabilme becerilerinin artık kalmadığı yönündeki haklı eleştiriler dile getirilmektedir. Hakikaten günümüzde ne kadar pestten ve ağır okunursa o kadar “klasik” olur anlayışı hüküm sürmekte olup dinamik bir icra nadirattan sayılmaktadır (A. Uzkur, kişisel görüşme, 20 Eylül 2019).

Yalçın Tura’nın 1984 senesi için Türk makam müziğinin genel durumuna ilişkin yaptığı değerlendirme ümit vermekten uzaktır. Üretilen eserler kalite bakımından düşük ve piyasanın tahakkümüne ayak uydurma çabasıdadır. Bu seviye kaybı da makamların özelliklerini ve zenginliklerini törpülemiş, icrayı kirletmiştir (Tura, 1988, ss. 52-56).

Meşk sisteminin ve dolayısıyla usta-çırak ilişkisinin yerini giderek batılı anlamda metodik bir tedrisata bırakması bu seviye kaybının sebeplerinden bir tanesidir. Çünkü bu durum, yüksek teknik gerektiren eserlerin kolaylıkla icra edilmesini sağlasa da, geleneksel icra özelliklerinin ve tavrın ustadan çırağa nakline engel

olmaktadır. Saz müziği bakımından bir örnekle açıklamak gerekirse, pozisyon bilgisi ve ajilite gerektiren eserler zorlanılmadan icra edilmesine rağmen klasik bir peşrevin dört hane bir teslim olarak dönemin ruhuna uygun şekilde, layıkıyla icra edilmesi zorlaşmıştır. Yine taksim edilirken sınırlı sayıda makamın tercih edildiği, makamların esaslarının gösterilmesi yerine teknik becerilerin öne çıkarıldığı, perde ve çeşni zenginliği ile orijinal melodi yaratma kaygısı yerine tekdüze ve mükerrer melodilerin tercih edildiği görülmektedir (Yavaşca, 1981, s. 9).

Bu hususa ilişkin olarak Türk makam müziği sazları için yazılanlar içerisinde en ileri noktada olanlardan biri olarak kabul edilen Mutlu Torun'un ud metodunda, eser icrasında, özellikle taksimlerde üsluba dair esasların özüne vakıf olabilmenin tek yolunun dinlemek olduğu açıkça vurgulanmaktadır. Bu suretle, Türk makam müziğinin geleneksel eğitim yöntemi olan meşkin vazgeçilmezliği hususuna dikkat çekilmektedir (Torun, 1993).

Yukarıda saydığımız olumsuzlukların mevcudiyeti gazel formunun da eskisi kadar revaç bulmamasına yol açmıştır. Çünkü geleneksel taksim etme becerisi ile hançerenin sınırlarını zorlama esasına dayanan bu form yüksek bir makam, edebiyat bilgisi, zamanlama ve doğaçlama yeteneği gerektirmektedir (Yahya, 2009).

Bu noktada, Türk makam müziğine koro müessesesinin girişinin ve yerleşmesinin de dikkate alınması gereklidir. Çünkü Türk makam müziği eserlerinin koro halinde söylenmesi, üslup, tavır, repertuvar ve icra gibi pek çok hususu etkilemiştir. O günlere kadar “ferdî” bir müzik şekli gibi görülen Türk makam müziğinin, topluca icra edilen bir müzik hâline gelmesi ve bu anlayışının yerleşmesi pek çok unsuru kökünden değiştirmiştir. Bu anlayış çerçevesinde gazel “artık iyi gazelhan kalmadı” gerekçesiyle -bu anlayışın bir uzantısı olarak- cari bir form olmaktan çıkarılmıştır (Tanrıkorur, 1998). Cem Behar da bu durumu Türk makam müziği geleneğinin “spontane” özelliklerinden arındırılması sürecinin bir parçası olarak görmektedir (Behar, 1987, s. 79).

Cinuçen Tanrıkorur, dönemin müzik kurumlarında gazel formunun icrasına yönelik kasıtlı bir menfi hareketin de varlığına işaret etmektedir. Bu durumun da sanatçıların doğaçlama yeteneklerini törpülediği fikrindedir. Formun gündemden düşürülmesinden dolayı da eski gazelhanların birikimlerini nakletme imkânlarından mahrum kaldıkları hususunun altını çizmektedir (Tanrıkorur, 1998, s. 351).

Bu forma ait eski kayıtlarda görüldüğü üzere gazele ud, keman, tanbur gibi sazlar eşlik etmektedir. Bu eşlikler de sazında usta kişiler tarafından yapılmaktadır. Çünkü gazele eşlik edebilmek için yüksek bir saz tekniği, makam bilgisi, bestecilik ve zamanlama yeteneği gerekmektedir. Taksim formundaki gibi irticalen yapılan bu eşliklerde belli bir süre içinde makamın esasları gösterilirken bir yandan da hânendeye eşlik edilmektedir. Bu anlamda son derece ustalık gerektiren gazel, Türk makam müziğinin en güzel örneklerinin verildiği bir formu olarak özellikle taş plak meraklılarının dikkatini celbetmeye devam etmektedir.

Tezin amacı doğrultusunda en üst seviyede örnek ve kaynak teşkil edecek olan Yorgo Bacanos'un gazel eşlikçiliği ise Türk makam müziği tarihi içinde son derece müstesna bir yer işgal etmektedir. Bu konudaki araştırma eksikliğini gidermek ve literatürü desteklemek için Yorgo Bacanos'un ud ile gazel eşlikçiliği ele alınmıştır.

### **1.1 Araştırma Sorusu ve Alt Problemler**

Yukarıda ayrıntılarıyla izah edilmeye çalışılan çerçevede Yorgo Bacanos'un taş plak kayıtlarındaki ud ile gazel eşliklerinin özelliklerinin neler olduğunun belirlenmesi gereksinimi duyulmuştur. Dolayısıyla araştırma “Yorgo Bacanos Taş plaklardaki gazel eşliklerini nasıl ve ne şekilde icra etmiştir? sorusu üzerine kurulmuştur. Bu çerçevede alt problemlere yönelik bazı sorular şu şekilde oluşturulmuştur.

Yorgo Bacanosun gazel eşliklerinin ud tekniği açısından analizi;

1. Eşliklerdeki sağ el (mızrap) ve sol el (pozisyon) kullanımı nasıldır?
2. Eşliklerdeki süsleme teknikleri nelerdir?

Yorgo Bacanos'un ud ile gazel eşliklerinin makamsal açıdan analizi;

1. Yorgo Bacanos'un gazel eşliklerindeki makamsal esaslar, seyir ve geçki özellikleri nelerdir?
2. Yorgo Bacanos'un gazel eşliklerindeki perde kullanımı nasıldır?

### **1.2 Amaç**

Müzik dairesi içerisinde bu sanatın üretimini yapan ve icra eden sanatkarların yeni arayışlar içerisinde olması tabiidir. Fakat esas beslenilenin kök ve toprak olduğu gerçeği de malumdur. Bu anlamda her ne kadar gazel formu eskisi kadar revaç

bulmasa da, bu hiçbir zaman eski güncelliğini kazanmayacak anlamına gelmemelidir. Sanatın dinamik ve değişime açık olduğu gerçeği karşısında bazı formların yeniden kullanılmaya başlaması, bazılarının ise bambaşka sentezlere etki edebileceği hususları ihtimal dahilindedir.

Gazel formunun en önemli örneklerine ud sazıyla eşlik etmiş olan sanatçılardan birisi Yorgo Bacanos'tur. Kendisinin eşliğini yaptığı gazel kayıtları, Taş Plak Koleksiyonlarının en nadide parçalarından kabul edilmektedir. Yorgo Bacanos'un gazel eşlikçiliğine dair bir çalışmanın mevcut olmaması gerçeği karşısında yaptığı eşliklerin notaya alınması, bunların teknik ve makamsal açıdan incelenmesinin literatüre ve yapılacak teorik ve pratik çalışmalara katkı sağlayacağı kanaati tarafımızda hasıl olmuştur. Bu çalışmada, Yorgo Bacanos'un gazel eşliklerinin teknik ve makamsal açıdan incelenmesiyle tekrar hatırlatılması ve ud eğitiminde gazel formuna yönelik bağımsız bir çalışmaya temas edilmesi amaçlanmıştır.

### **1.3 Yöntem**

Çalışma nitel araştırma yaklaşımı ile hazırlanmış olup konu kapsamı doğrultusunda genel tarama modeli kullanılmıştır. Bu yönüyle betimsel araştırma niteliğindedir.

“Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 45). Betimsel çalışmalarda ise “... araştırmada toplanan verilerin araştırma problemine ilişkin olarak neleri söylediği ya da hangi sonuçları ortaya koyduğu çıkmaktadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s. 222).

### **1.4 Veri Toplama Teknikleri**

Çalışmada Yorgo Bacanos'un sanatçı kimliği, ses kayıtları ve biyografisi için gerekli olan dokümana kaynak taraması yöntemi ile ulaşılmıştır. Müzikal analiz yapmak için gerekli olan işitsel kaynağı taş plaklar sağlamıştır. Taş plak koleksiyoncusu, araştırmacı Cemal Ünlü, 1998 yılında Kalan Müzik'ten, üç gazel albümü yapılmasına ön ayak olmuştur. Ayrıca Yorgo Bacanos'un gazellerine eşlik ettiği Hâfız Kemal ve Hâfız Sadeddin Kaynak'ın kayıtları da kendi isimlerini taşıyan albümlerde toplanmıştır. Bu albümlerin orjinallerinin temin edilmesiyle güvenilir işitsel kaynak sağlanması mümkün olmuştur.

## 1.5 Verilerin Analizi

Yorgo Bacanos'un taş plak kayıtlarında yer alan gazel eşliklerindeki ud icrasının teknik ve müzikal özelliklerinin ortaya konulması için arşiv taraması sonucu elde edilen ses kayıt örneklerinin bolahenk ney akorduna göre araştırmacı tarafından transkripsyonu çıkarılmıştır. "AIMP" ses programı ile yavaşlatılarak dinlenen kayıtlar dikte edilmiş ve "Finale" bilgisayar programı ile dijital ortama aktarılmıştır.

Dijital ortama aktarılmış olan müzikal icralar alt problemler çerçevesinde analize tabi tutularak bu eşlikler teknik (sağ el, sol el, süslemeler) ve makamsal (seyir ve perde) açıdan incelenmiş ve analizleri yapılmıştır.

Makam müziği konusunda Yorgo Bacanos'un geleneksel anlayış ve esasların neresinde olduğunu daha iyi ifade ve izah edebilmek için analizden evvel ilgili makamın- bilhassa seyir açısından- tarifi verilmiştir. Bu tarifler verilirken teorik bir tartışmanın içerisinde boğulmamak ve hedefe ulaşmak açısından daha pratik olacağı düşüncesiyle Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi mesnet alınmıştır. Yine, bir hânende ve bir sâzendenin birbirine eşlik etmesi esasına dayanan gazel formunun özüne vakıf olabilmek için saz ve sözün birbirini nasıl ve nereye sevk ettiği, teslim alınan motifin nasıl kullanıldığı ve sonra tekrar nasıl teslim edildiği hususları da teferruatlı bir biçimde incelenmiştir.

Elde edilen kayıtların yukarıda açıklanmaya çalışıldığı şekilde analize tabi tutulmasında aşağıda isimleri belirtilen çalışmalardan yararlanılmıştır. Analize konu eserlerin dikte edilmesi ve nota dışı süslemelerin yazılmasında Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar'ın, Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)" adlı kitabından; yöntem konusunda Doç. Dr . Mehmet Gönül'ün "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması" konulu doktora tezinden ve Dr. Murat Gürel'in "Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili" konulu doktora tezinden; gazellerin saz paylarında yer alan motif ve çeşnilerin ifade edilmesi konusunda ise Doç. Dr. Bilen Işıktaş'ın "Şerif Muhittin Targan'ın Ud Tekniğine Katkısı; 6 Ud Taksimlerinin Analizi" konulu yüksek lisans tezinden istifade edilmiştir.

## **1.6 Sınırlılıklar**

Bu araştırma, Yorgo Bacanos'un eşlik ettiği ve Kalan Müzik tarafından temizlenmek suretiyle dijital olarak yeniden neşredilen 5 (beş) adet gazel kaydı, bu kayıtlarda kullanılan makamların geleneksel tarifleri ve eşliklerin teknik ve makamsal analizleri ile sınırlıdır.



## 2. YORGO BACANOS

### 2.1 Hayatı

Yorgo Bacanos (Şekil 2.1) 1900 yılında İstanbul'da doğdu. Daha 5 yaşında iken babası Lavtacı Lambo'nun yaptırdığı küçük bir ud ile aileden tevarüs ettiği musiki kabiliyetini ilerletmeye başladı. 12 yaşında Eftalipos Gazinosu'nda ud ile fasıla iştirak etmek suretiyle musiki alemine dahil olmuştur (İnal, 1958, s. 284).

İhsan Özgen'in 6 Kasım 1959 tarihinde İstanbul Radyosu'nda kendisiyle yaptığı mülâkatta Bacanos, annesinin babasının Leondi isminde bir kemençeci, babasının babasının ise Grigor isminde bir kanuni olduğu bilgisini vermektedir. Bu husus, müzisyenliğin Bacanos'lar açısından bir aile geleneği olduğunu göstermektedir (Özgen, 1959, aktaran: İncilli, 1994, s. 16)



Şekil 2.1: Yorgo Bacanos.

Yorgo Bacanos, Saint Benoit Lisesi'ndeki öğrenimini musiki hevesiyle yarıda bırakmıştır. Okula karşı olan ilgisizliği bilhassa babası tarafından anlayışla karşılanmış ve ciddi müzik eğitimi almasının önü açılmıştır. Bunda Yorgo Bacanos'un müzisyen bir aileden geliyor olmasının büyük etkisi vardır. Udi Kırkor ve Karnik Garmiryan Efendilerden nota, usûl dersleri almıştır. Büyük Sinanyan'dan ise piyano dersleri alarak Batı müziği hususunda bilgisini artırmıştır (Rona, 1960)

Necdet Yaşar'ın naklettiğine göre henüz 14 yaşındayken Bacanos'un uddaki üstün kabiliyetinin methini duyan Bimen ŞEN, ilk karşılaşmalarında kendisinden Tanburi Cemil Bey'in şedaraban saz semâisini çalmasını ister ve hatasız çalması hâlinde kendisine fayton tutacağını söyler. Eseri hatasız bir şekilde icra eden Bacanos, Bimen Şen ile küçük bir fayton seyahati yapar. Bacanos'un bu kadar genç bir yaşta usta bestekârı etkileyebilmiş olması, parlak geleceğine dâir çok önemli bir işarettir ( Tokuz, 2009, s. 310)

1927'de Türk Telsiz Telefon A.Ş.'ye bağlı ilk radyo açıldığı zaman, Udi Yorgo ile ağabeyi Aleko Bacanos , Radyo Müdürü Mesud Cemil tarafından iki kişilik fasıl heyeti yapmaya davet edilmişlerdir (Şekil 2.2). Bu hesaba göre Bacanos 50 yıl radyo sanatçılığı yapmıştır (Tanrıkorur, 1998).



**Şekil 2.2:** Radyo mesaisi.

1928'de yine ağabeyi Hâfız Kemal Bey ve Sadeddin Kaynak'a eşlik etmek üzere Berlin'e gidip plak doldurmuştur.

1946'da Münir Nureddin Selçuk yönetimindeki İstanbul Belediye Konservatuvarı yönetimindeki Türk Musıkisi İcra Heyeti'ne katılmıştır (Şekil 2.3).



**Şekil 2.3:** Belediye konservatuvarı icra heyeti konseri.

Ayrıca Arap ülkelerine yapılan turnelere de katılan Bacanos bu çağrıda da büyük üne kavuşmuştur. Mısırlılar kendisine Rabbül ud (Udun Allahı) demişlerdir (EK C). Bilhassa, dönemin meşhur şarkıcısı Ümmü Gülsüm, Yorgo Bacanos'un en büyük hayranlarından biri olmuş ve ona Mısır'da kalması için ısrarlı tekliflerde dahi bulunmuştur. Bacanos bu teklifleri İstanbul özlemi sebebiyle geri çevirmiştir (Uysal, 2011, s. 76).

Yorgo Bacanos'un kişisel özelliklerine dâir bir takım bilgileri onunla mesâi yapmış arkadaşlarının hâtıralarında görebiliyoruz. Alâeddin Yavaşca, onu kısa boylu, tıknaz, her zaman temiz görünümlü, fazla okumaya zaman bulamamış fakat gelişime açık sözleri ile nitelendirmiştir (Şen, 2001). İnci Çayırılı ise, enteresan, biraz nekes, bazen kaytarmaya meyilli fakat çok sevimli bir adam sözleriyle onun kişiliğine dair ipuçları vermiştir. Hatta onun kaytarmacı yönünü ise şu anekdotla açıklar: Bacanos, sigara molasını uzun tutabilmek için provalardan çabuk çıkar, geç gelir. Bir gün yine geç geldiği provada eserlere henüz tecrübeli olmayan İnci Çayırılı'dan evvel giren Bacanos onun gerilmesine sebep olur. Provada bulunanlardan Vecihe Daryal ise İnci Çayırılı'nın durumunu açıklayarak Bacanos'u ikâz eder. Radyoda Bacanos'a bazıları Yorgakimu, bazıları ise Müsü Yorgo diye hitâp ederdi (Derin, 2015). Sermet Sami Uysal'a göre ise sanatında ağırbaşlı, özel hayatında ise neşeli ve hoşsohbettir (Uysal, 2011). Son olarak kendisini yakından tanıma imkânına sahip olan Cinuçen

Tanrıkorur, şişmanca, dökük saçlı, gözlüklü, mavi gözlü, güler yüzlü, kırmızı yanaklı, çelebi ve efendi görünüşlü bir tarifile Bacanos'u betimler (Koşar, 1989).

İnci Çayırılı'nın bir hatırası Yorgo Bacanos'un müzik anlayışına dair önemli bir detay sunmaktadır. Bir neşriyat öncesinde Cüneyt Orhon'un İnci Çayırılı'dan bir nişâburek şarkının yıllardır okunagelmiş şekli yerine "aslı budur" iddiası ile başka bir versiyonunu okumasını istemesi üzerine, stüdyoda bulunan Bacanos'un bu durumla ilgili yorumu "Yok, bu böyle okunur mu?" şeklinde olmuştur (Derin, 2015).

Yorgo Bacanos İstanbul Radyosu, Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti gibi sanat kurumlarındaki mesaisinin yanısıra içkili gazinolarda da yıldız solistlere hem udu hem de piyanosu ile eşlik etmiştir. Belediye Konservatuvarı'nın 1953 yılının ekim ayında aldığı sanat kurulu kararı, gazino ve içkili yerlerde çalışanların İcra Heyeti'ndeki işlerine son verileceği yönündeydi. Nitekim Mesud Cemil, Refik Fersan ve Veli Kanık'ın menfi oylarına rağmen aralarında Yorgo Bacanos'un da bulunduğu bazı isimlerin İcra Heyeti'ndeki görevlerine son verilmiştir. Daha sonra bu kararı ilga eden yeni bir Belediye Meclisi kararıyla bu sanatkârların İcra Heyeti'ne dönmeleri sağlanmıştır (Balcı, 2004).

Yorgo Bacanos'un çevresiyle olan samimi ilişkisine dair çok çarpıcı bir anekdot yine İnci Çayırılı'nın naklettiği hatıralarından biridir. Kemal Gürses'in Bacanos'a yaptığı şaka şu şekildedir: Yakın bir zaman evvel kardeşi Aleko'yu kaybeden Bacanos'a, girmek üzere olduğu bir neşriyattan evvel telgraf gelir. Telgraf güyâ kardeşi Aleko'dandır. Bu şaka Bacanos'u epeyce telâşlandırdığı gibi uzunca bir zaman Radyo'da konuşulur (Derin, 2015).

Yorgo Bacanos'un samimi ve sevecen kişiliğine dair en önemli vesikalar şüphesiz yazılı kaynaklar kadar onun fotoğraflarıdır. Onun bu özelliğine dair aşağıda örnek olarak sunulan fotoğrafların tamamında Yorgo Bacanos'un neş'eli ve mütebessim olduğu görülmektedir (Şekil 2.4, Şekil 2.5, Şekil 2.6).





Şekil 2.4: Kemal Niyazi Seyhun, Safiye Ayla, Yorgo Bacanos ve Arif Sami Toker.



Şekil 2.5: Necdet Gezen, İsmail Tezelli ve Yorgo Bacanos.



**Şekil 2.6:** Yorgo Bacanos.

Zeki Müren'in ilk filmi olarak bilinen ve Cahide Sonku ile başrollerini paylaştığı 1953 yapımı "Beklenen Şarkı" isimli filmde Müren, filme adını veren şarkıyı okurken sahnede Yorgo Bacanos da bulunmaktadır. Bu sinema filmi sayesinde kısa da olsa Bacanos'a ait epeyce net görüntüler kayıt altına alınmıştır (Url-1).

Yorgo Bacanos'un radyo idarecisi Cüneyd Orhon'a yazdığı mektup onun sanatkâr inceliğinin önemli bir belgesidir.

"Çok sevgili ve Kıymetli Cüneyd Orhon Beyefendi, yeni gönderilen programları gördüm ve dolayısıyla tebellüğ ettim. Daha önce de yaşlı ve hasta olmam sebebiyle zat-ı âlinize, neşriyatımın az verilmesini rica etmiştim. Şimdi bana verilen 30 saati 20'ye indirirseniz minnettar kalırım. En derin saygılarımı sunar, gözlerinizden öperim." (Soydaner, 2013, s. 262)

Türk makam müziğine olan düşkünlüğü bilinen Atatürk'ün de Yorgo Bacanos'a derin bir sevgisi vardı (Bardakçı, 2017). Nezih Uzel, Atatürk'ün İstanbul'da olduğu ve bilhassa Park Otel'de kaldığı zamanlarda Bacanos'u dinlemeyi arzu ettiğini nakletmektedir. Bir gün Bacanos sabaha karşı Kristal Gazinosu'ndaki işinden sonra evine giderken bir polis memuru yanında belirmiş ve saatlerdir kendisini aradığını, Paşa'nın kendisini beklediğini söylemiştir. Fakat gittiklerinde Paşa çoktan uyumuştur (Uzel, 2006, s. 115).

Yorgo Bacanos, birlikte uzun yıllar çalıştığı sanatkâr arkadaşlarının birer birer hayata veda etmesiyle derin bir yalnızlık hissine kapılmış ve yeni kuşakla hiçbir türlü uyum sağlayamamıştır (Yavaşca, 1981, s. 12). 24 Şubat 1977'de vefat etmiştir.

Yorgo Bacanos'a ait mevcut bilgi ve belgeler birlikte değerlendirildiğinde onun entelektüel bir kimlik taşımadığı ve çevresiyle de entelektüel bir paylaşım içerisinde olmadığı görülmektedir. Bu anlamda tahsil hayatı son derece parlak, birkaç yabancı dil bilen Mesud Cemil ve Şerif Muhiddin Targan gibi münevver bir kimliğe uygun merâklar taşıyan sanatkârlardan ayrılmaktadır. Bacanos, ömrünü müziğin icrasına hasretmiş bir usta sanatkârdır. Bu durum, onun hayatına dâir yazılı belge sayısının azlığı hususunda tarafımızdan gözlemlenen maddi gerçeğin önemli bir sebebi olarak görülebilir<sup>1</sup>.

Bacanos, 12 (on iki) adet eser bestelemiştir. Bunların tatmamı şarkı formundadır. Kendisi bestelerini kendi zevki için yaptığını ve meşhur olmadığını belirtse de (EK D) günümüzde solistlerce tercih edildiğini ve repertuvarlarda sıkça yer bulduğunu görmekteyiz. Bilhassa “Neş'eyle geçen ömrümü eyvah keder ettin” mısraıyla başlayan kürdilihicazkar şarkı solistlerin hançerelerini artistik bakımdan sergileme fırsatı buldukları bir eser olarak öne çıkmıştır. Safiye Ayla, Radife Erten, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin, Bacanos'un bu şarkısını okuyan solistlerdendir. Bu noktada, Yılmaz Öztuna'nın Türk Musikisi Ansiklopedisi adlı eserinde, Bacanos'un mahur şarkısı dışındaki bestelerinin sanatsal bir değerinin olmadığı yönünde verdiği bilgi bir hayli subjektiftir (Öztuna, 1969, s. 94).

---

<sup>1</sup> Tarafımızdan, TRT İstanbul Müdürlüğü'nden bu çalışmada kullanılmak üzere Yorgo Bacanos'a ait bilgi ve belge talebinde bulunulmuşsa da, idârece 24/07/2019 tarih ve 202330 sayılı resmî yazı ile Bacanos'a ait yazılı bir dökümana rastlanmadığına dair menfi bir cevap verilmiştir (EK D).



## 2.2 Ud İcracılığı

Modernleşme olgusu ve aydınlanma felsefesinin yarattığı modernizm düşüncesi insanoğlunun bireyselleşmesinin ve özgünlüğünün önünü açmıştır. Bu durum da her türlü tepeden inmeci bakış ve dayatma yerine kendi gerçeğini kendi keşfetmeye çalışan, kendi özgürlüğünün peşine düşen insan tipinin ortaya çıkışının en önemli dinamiğidir (Kahraman, 2001).

Modernleşme ve bireyselleşmenin sanata kazandırdığı en önemli kavramlardan bir tanesi ise virtüozitedir. Kendi dünyasını keşfeden ve kendine herkesten farklı bir değer atfetmeyi bilen modern insan, müzikal performansta da yüksek bir hakimiyeti arzu etmiş mevcut imkânların sınırlarını herkesten bağımsız bir estetikle genişletmiştir (Işıktaş, 2018).

Latince fazilet, hakimiyet, kusursuzluk anlamlarına sahip ve virtus kökünden gelen virtüöz kelimesi uzunca bir süreç içerisinde farklı mefhumları karşılamıştır. Örneğin önceleri orkestra şefleri için kullanılan kelime sonraları profesyonel bestecileri ayırdetmek için kullanılmıştır. Günümüzde ise teknik ve müzikal bir üstünlüğe sahip çalgı yorumcuları için kullanılmaktadır (Aktüze, 2010, ss. 691-692).

Türk makam müziğinde ise virtüozluk kavramı Batı müziğine nazaran epeyce yenidir. Çalgı eğitimine dair bilgiler ve saz eserleri repertuarı birlikte değerlendirildiğinde geçen yüzyılın başlarına dek Batı'da kullanıldığı şekliyle bir virtüozite yaklaşımının mevcut olmadığını görüyoruz. Bu noktada, önem bakımından öne çıkan bir form olan taksimlerde teknik beceri ve gösteri hep arka planda kalmıştır. İyi bir saz taksiminde aranan en önemli özellikler, makamların layıkıyla gösterilmesi ile birlikte buna uyum gösterecek bir melodik zenginlik olmuştur. Bu çerçevede, Türk makam müziği çalgılarının öne çıkan fonksiyonunun yakın zamana kadar soliste eşlik etmek olduğu söylenebilir (Behar, 1992).

Türk makam müziğinde ilk defa Batı'lı anlamda kullanıldığı çerçevede sazında üstün bir beceri gösteren ve alışılmadık bir ifade kabiliyeti ile virtüozite sergileyen isim Tanburi Cemil Bey'dir (Behar, 1992). Bu sebeple de Türk saz müziğinden bahsedilirken konuyu Tanburi Cemil Bey'den bağımsız anlatmak imkânsızdır. Tanburi Cemil Bey çaldığı mızraplı ve yaylı sazlarda o güne kadar görülmemiş bir dinamizmi ve virtüoziteyi yakalamış ve kendinden sonraki sâzendeleri etkisi altında bırakmıştır. Cemil Bey'den sonra sâzendelerin -hangi sazın icracısı olurlarsa



olsunlar- tahayyül dünyaları genişlemiş ve sazlarının imkânlarını zorlama konusunda o ölçü alınmıştır (Işıktaş, 2016).

Behar, virtüozite kavramını üç ana unsurdan müteşekkil görmektedir: 1- Özel öğretim yöntemleri, 2- Özel icra teknikleri ve 3- Çalgı repertuarı. Bu üç husus birlikte değerlendirildiğinde batılı anlamda virtüoz kimliğinin en önemli sahiplerinden biri olan ve Tanburi Cemil Bey’den de fazlaca etkilendiği bilinen Şerif Muhiddin Targan örneğinden bahsetmek gerekmektedir. Şerif Muhiddin Targan viyolonsel icracısıdır ve udu da buna benzer bir sistematik içerisinde düşünerek icra etmiştir. Udu solo bir konser çalgısı gibi icra edilebilmesine imkân tanıyan eserler bestelemiş ve kendi icrasının temellerini teşkil eden tekniklerin aktarımını sağlayacak Batı’lı anlamda ilk sistematik metodu kaleme almıştır. Şerif Muhiddin Targan’ın ud sazı için ortaya koyduğu çok ciddi hizmet ve yüksek ölçüye rağmen, bunu daha ileri götürecek bir halefinin çıkmaması yukarıda da bahsolunduğu gibi Türk makam müziği sazları için teknik beceriden ziyade, hakim olan melodi-makam eksenindeki bakış açısından ileri geldiği düşünülmektedir (Behar, 1992, s. 85). Cinuçen Tanrıkorur da, Şerif Muhiddin Targan’ın bestecilik ve icra anlayışının, toplumun estetik anlayışından çok uzak olması nedeniyle Tanburi Cemil Bey kadar benimsenmediği görüşündedir (Tanrıkorur, 1998, ss. 360-361).

Yorgo Bacanos ise hem yaşarken müzikseverlerce çokça beğenilmiş hem de kendinden sonraki kuşakları en fazla etkilemiş ud virtüozlarından. İstanbul Barosu’nun müstesna avukatlarından Sümer Altay babasının müzik merâkı ve sevgisinden bahsederken onun vazgeçemediği üç büyük ustanın ismini zikretmektedir. Bunlar, Münir Nureddin Selçuk, Sadi Işılai ve Yorgo Bacanos’tur (Balcı, 2004).

Yorgo Bacanos da Tanburi Cemil Bey’in etkisi altında kalan virtüozlardandır. Udu o güne kadar eşine rastlanmamış bir şahsi üslûb ile icra edişini, Cemil Bey’in yaptığı devrimin bir ürünü olarak değerlendirmek yanlış olmaz (Ayas, 2014).

Alâeddin Yavaşca, Yorgo Bacanos’tan bahsederken “fırtına” tâbirini kullanmaktadır. Ona göre bir Yorgo’nun daha gelmesi mümkün değildir. Ancak ona benzemeye çalışanlar olacaktır. Yavaşca, Bacanos’un pozisyon hakimiyeti konusunda üstün başarısını anlatırken son derece ilginç bir bilgi de vermektedir. Şöyle ki; Bacanos

udu normal tutuş ile çalmasının yanısıra, üstten kavramak sûretiyle de aynı sağlamlık ve süratte çalabilmektedir (Şen, 2001; Sipahi, 2011).

Yorgo Bacanos'un icra özellikleri arasında en fazla öne çıkan noktalar mızrabının çevikliği ve son derece kuvvetli parmak baskılarıdır. Yorgo Bacanos kendisine kadar mızrabı büyük kafese yakın çalma üslubunu- radyo ve piyasa sanatçısı olmasının da etkisiyle- değiştirmiş mızrabı eşiğe daha yakın kullanmayı tercih etmiştir. Cinuçen Tanrıkorur onun mızrap vuruşunu tarif ederken “örse vurulan çekiçten geliyormuş gibi keskin ve tannan bir ses” ifadesini kullanmaktadır (Tanrıkorur, 1998, s. 368).

Cinuçen Tanrıkorur'a göre Bacanos'un ud icrasının temel özellikleri, şakırtısız/net mızrap sesi; kaydırmaz/kesin parmak baskıları, ritm duygusunun sağlamlığından dolayı lavta mızrabı ile tempo tutarken melodi çalabilme becerisi; klasik anlayışın dışına çıkmaması; orijinal melodi yaratıcılığı bakımından Tanburi Cemil Bey gibi önemli ustalar arasında yer alması noktalarında toplanmaktadır (Tanrıkorur, 1998, s. 368).

“Bacanos kendisinden önceki ud icracılarının kullanmış olduğu kafesten ve bol mızrap vuruşlarının yerine mızrabını, büyük eşiğe yakın bir yerden ve daha az sayıda, daha sade mızrap vuruşları ile kullanmıştır. Böylece icrasına uzun sesler ve asma kalışlar ilave etmiştir. Alt mızrap vuruşlarını üst mızrap vuruşları ile aynı kalitede vurarak nitelikli ses elde etmeyi başarmıştır. Çok hızlı hareket eden sağ bileği sayesinde üst-alt mızrap vuruşlarındaki seriliği dikkat çekmiştir” (Yahya, 2000, s. 2).

Enver Mete Aslan, Bacanos'un icra özellikleri arasında yer alan lavta üslubunu andırır unsurların kaynağını doğrudan bir Tanburi Cemil Bey etkisine ve babasının da lavtacı olması vesilesiyle aile içinde etkilendiği müzik iklimine bağlamaktadır (Aslan, 2017, s. 82). Mesud Cemil de, Tanburi Cemil Bey'in önünü açtığı ve lâvtayı bir solo saz olarak gören anlayışı takip etse de Bacanos'la fasıl icra ederken hareketli yerleri eski lavta mızrabı ile müştereken süslemekten imtina edemediklerinden bahsetmektedir (Cemil, 1953).

Alâeddin Yavaşca, Bacanos'un eşlik sırasında son derece titiz olduğundan ve soliste göre eşlik yaptığından bahsetmektedir. Mesela, ehliyet sahibi ve icrasından emin olduğu solistlere eşlik ederken eserlerin saz paylarında kendine mahsus süslemeler yapmasına rağmen, sağlam olmayan solistlerin şaşırarak hata etme ihtimali karşısında bu süslemeleri tercih etmemektedir (Şen, 2001, s. 118).

H. Nihat KOŞAR'ın İTÜ TMDK'ya sunduğu 1989 tarihli ve “Yorgo Bacanos'un İcra Özellikleri” isimli bitirme ödevinde, Yorgo Bacanos'u yakından tanıyan önemli sanatkârlarla yapılan mülâkatlar vesilesiyle onun icra özelliklerine dâir çok kıymetli bilgilere yer verilmiştir. Şöyle ki;

Niyazi Sayın, musikinin ilmi ve nazari kısmıyla ilgilenmese de Bacanos'un herkesten farklı bir üslubunun, uddan çıkardığı seste bir tannaniyetin ve temizliğin olduğundan ve yine taksimlerinde makamı çok güzel tarif ettiğinden bahsetmektedir. Hüsnü Anıl da Bacanos'un nazari bilgisinin zayıf olduğunu düşünmektedir. Fakat onun en fazla üzerinde durduğu husus eserlerde muhtelif varyasyonlar ile boşlukları doldurmada gösterdiği maharettir. Doğan Ergin de Bacanos'un varyasyon konusundaki iştियakını ve ustalığını belirtirken Mesud Cemil'in bu konuda ona özel bir ayrıcalık tanıdığının da altını çizer (Koşar, 1989).

Yorgo Bacanos aynı zamanda piyano eğitimi de görmüş olup Batı müziğinin esaslarına ve armonisine son derece hakimdir. Piyano gibi aslında Türk makam müziğinin perde ve aralıklarına hiç de müsait olmayan bir sazı onun ruhuna uygun şekilde, onu bozmadan icra edebilen nadir sanatkârlardandır (Şen, 2001). Bu, kendisinin müzik anlayışında çok önem arz eden bir husustur. Çünkü pek çok taksiminde iki müziğe ait unsurların dejenerasyona mahal verilmeksizin üstün bir zevkin ürünü olarak mezcedildiği görülmektedir (Tanrıkorur, 1998).

Cüneyt Orhon 1953 yılının yazında Bebek Belediye Gazinosu'nda yapılan fasıllara Bacanos'un piyano ile iştirak ettiğini ve hatta solo eşlikte de piyano çaldığını belirtmektedir. Ona göre de Bacanos'un piyano icrası, Türk makam müziğindeki perde ve aralıkların eksikliğini kesinlikle hissettirmeyecek ustalıktaydı (Aksoy, 2009).



### **3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE**

Tez çalışmasının dayanağını teşkil eden irticali icra, Türk makam müziğinin çok önemli bir kısmını teşkil etmektedir. Bu konunun, uygulama yönüyle birlikte teorik derinliği de çok fazladır. Bundan dolayı, çalışmanın analiz kısmını berraklaştıracağını düşündüğümüz kavramsal unsurların teferruatlı olarak izah edilmesi gerekmiştir. Bu çerçevede, öncelikle genel itibarıyla Türk makam müziği formları, daha sonra irticali formlardan ikisi olan taksim ve gazel formu incelenmiş ve son olarak - tez çalışmasına konu olan kayıtların da ait olduğu- bu iki formun en parlak zamanını yaşadığı düşünülen döneme ait bilgiler sunulmuştur.

#### **3.1 Türk Makam Müziği Formları**

Türk makam müziğinde formlar Cinuçen Tanrıkorur'un tasnifine göre öncelikle dindışı olarak belirlenmiştir. Daha sonra dindışı müzik ise askeri müzik, klasik müzik, halk müziği olarak ayrılmıştır (Tanrıkorur, 2003, ss. 47-55). Bu başlıkta klasik müzik formlarının açıklamalı bir tasnifine yer verilmiştir. Şöyle ki;

##### **3.1.1 Söz müziği**

Türk makam müziğine ait repertuvar incelendiğinde sözlü eserlerin sayıca ağır bastığı ve genel olarak sözlü repertuvarın revaçta olduğu görülmektedir. Bu anlamda bestecilerin esas iştiğal alanı sözlü müziktir. Türk makam müziği enstrumanları da sözlü eserlere eşlik eden unsurlar olarak mevcudiyet gösterdikleri için insan sesinden daha az itibar görmüştür (Behar, 1998; Aksoy, 2008).

Söz müziği formları usüllü ve usulsüz olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Usulsüz tek form gazeldir ve kavramsal çerçeve başlığı altında ayrıntılı olarak incelenmiştir. Usüllü formlar ise kâr, beste, ağır semâi, yürük semâi ve şarkıdır.

Kâr: Klasik fasılda peşrevden sonra okunan bu formun güftesi Farsça olup istisnaları olmak kaydıyla uzunca bir terennüm ile başlamaktadır. Hem büyük hem de küçük

usûllerle bestelenmesi mümkün olup usûl değişikliği yapılabilmektedir (Tanrıkorur, 2003, s. 49).

**Beste:** Gazel formunda bir şiirin iki beytinin (dört mısra) büyük usûllerle bestelenmesi ile ibda olunan, varsa kâr yoksa peşrevden sonra okunan ve mısra sonlarında terennüm kısmı bulunan formdur. Terennüm kısmına her iki mısradaki bir yer verilmişse formun adı nakış bestedir. Birinci beste ve ikinci beste ayrımı ise klasik fasılda arka arkaya okunması ve birincinin diğerine göre daha uzun usûllerle bestelenmesi gibi hususlara dayanır (Karadeniz, 2013, s. 172).

**Ağır Semâi:** Dört mısralık murabba şiirin aksak semâi, ağır aksak semâi ve ağır sengin semâi usulleriyle bestelenmesi, mısra sonlarına terennüm eklenmesi, nakış olarak bestelenebilmeleri ve klasik fasılda besteden sonra okunması temayüz eden özellikleridir (Özalp, 2000, s. 138).

**Yürük Semâi:** Klasik fasılda ağır semâiden sonra okunan, altı zamanlı yürük semâi veya sengin semâi usulüyle bestelenen ve beste/ağır semâi için söylenen diğer bütün özelliklerin benzerlik gösterdiği formlardır (Akdoğan, 2003, s. 299).

**Şarkı:** Büyük formlu eserlere nazaran daha hafif bir üslupta ve genellikle on zamanlı usullere kadar bestelenen, bazılarında “of” terennümüne yer verilen ve zemin, nakarat, meyan ve nakarat olarak şekil gösteren bir formdur (Özkan, 1990, s. 87).

### **3.1.2 Saz müziği**

Klasik repertuvarındaki eserlerin büyük çoğunluğunu sözlü eserler oluşturmaktadır. Hâl böyleyken saz eserleri küçük bir azınlık teşkil etmektedir. Mevcut saz eserlerinin de işlevlerini dahi sözlü eserlere atfen aldığı düşünüldüğünde başından beri ikinci planda kaldığı görülmektedir (Behar, 2003, s. 39).

Saz müziği formları da söz müziği formları gibi usûllü ve usûlsüz olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Usûlsüz tek form olan taksim formu kavramsal çerçeve içinde ayrıntılı olarak incelenmiştir. Usûllü formlar; peşrev, fihrist peşrev, saz semâisi, sirto ve longalardır.

**Peşrev:** Kelime olarak önde giden anlamına gelen peşrevler faslın en başında icra edilen saz eserleridir. Genellikle dört hane ve bir teslimden oluşan peşrevlerde her haneden sonra teslim çalınmaktadır. Fakat bazı peşrevlerde birinci hanenin aynı zamanda teslim olarak olduğu örnekler de mevcuttur (Özkan, 1990, s. 87).

Fihrist Peşrev: Muhtelif makamların bir meratib-i silsile içerisinde sunulduğu ve tariflerinin yansıtıldığı eğitici eserlerdir (Akdoğan, 2003, s. 291).

Medhal: Peşrevden melodilerin daha kısa olması, farklı müzikal anlayışlara yer verilmesi ve küçük usûllerle bestelenmesi hususları ile farklılık gösteren formdur (Tanrıkorur, 2003, s. 49)

Saz Semâisi: İlk üç hane ve teslimin 10/8'lik aksak semâi usulünde bestelenmesi ve dördüncü hanede usûl değişikliği yapılması geleneğin arz ettiği bir zarurettir. Fasıl sonunda çalınır ve diğer her bakımdan peşreve benzer (Feridunoğlu, 2004, s. 225).

Sirto ve Longa: Fasıl programlarının sonunda icra edilen nim sofyan usulüyle bestelenmiş son derece parlak ve oyun havası niteliğindeki eserlerdir (Özalp, 2000, s. 132).

Genel hatları itibariyle yukarıda tasnif edilenler dışında Türk makam müziğinde köçekçeler-tavşancalar, pehlivan havaları, karagöz musikisi, sema kahveleri müziği, kanto, oyun havası, fantezi, aranağme gibi pek çok form vardır. Dünya müzikleri ile mukayese edildiğinde Türk makam müziğinde fevkalade zengin bir form çeşitliliğinin olduğu açıktır. Bu anlamda Türk makam müziğindeki makam, perde ve usullerin yanı sıra form bakımından da dikkate şayan bir zenginliğin mevcut olduğu görülmektedir.

Bu noktada değinilmesi gereken husus, giriş bölümünde genel ve özel anlamda izah edilmeye çalışılan değişim gerçeğinin formlara da doğrudan bir etkide bulunduğu, bazı formların artık neredeyse hiç kullanılmadığı, bazılarının ise son derece popüler hale geldiğidir. Bilhassa büyük formulu eserler birkaç klasik koro dışında çalınmamakta ve repertuvarlar sadece şarkı formundan eserlerle teşekkül ettirilmektedir. “Formların tarih içinde, çeşitli sosyokültürel sebeplerle adeta moda halinde değişiklikler geçirmiş olması da ilgi çekicidir” (Tanrıkorur, 2003, s. 47).

### **3.2 Türk Makam Müziğinde Taksim Formu**

Ayverdi (2008)'e göre Arapça kökenli taksim kelimesi “parçalara ayırmak, bölmek” anlamına gelmektedir (s. 3050).

Onur Akdoğan, taksim kelimesinin müzik terminolojisine girmesi ihtimalini kelimeleri oluşturan parçaların melodiye münasip olacak şekilde bölünmesi esasına

bağlamaktadır (Akdoğu, 1989, s. 1). Onur Akdoğu'nun "büyük bir olasılıkla" ibaresini tercih etmesinin sebebi taksim formunu kesin ve tam bir şekilde karşılayan etimolojik bir kökenin mevcut olmamasıdır. Bu noktada, Türk makam müziği geleneğinde taksim icrası için "taksim etme" tercih edilmekte olup "taksim yapma" ise yerinde olmayan bir kullanım olarak görülmektedir.

Taksim formu önceden ibda edilmiş bir müzik parçası olmadığı için melodiler çalındığı anda yaratılmaktadır. Taksim icracısı o güne kadarki bütün musiki bilgisi ve geçtiği eser sayısı nisbetinde bir eser yaratmakta ve bu yaratım icra esnasında gerçekleşmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında taksim formunun icrasının ne denli meşakkatli olduğu tartışmasızdır. Cinuçen Tanrıkorur, irticali sözüyle, icra anındaki yaratımın, melodik inşanın, sürenin ve ritmin icracının tam insiyatifinde olduğu gerçeğine temas edildiğinin altını çizmektedir (Tanrıkorur, 2003, s. 51).

Gülçin Yahya da taksim eden icracının bir daha tekrarlayamayacağı bir eseri yarattığı görüşündedir (Yahya, 2009, s. 21). Gerçekten, taksim sâzendenin en geniş özgürlük alanıdır. Taksim sırasında dağarcıkta bulunan ezgi havuzu kullanılmak suretiyle ve o anki ruh halinin sevkettiği hissiyat doğrultusunda yepyeni bir eser yaratılması musikimizde kabul görmektedir. Fakat, daha önce seslendirilmiş bir doğaçlama bestenin tekrara mecbur edilmesi taksimin ruhuna aykırılık teşkil edecektir.

Taksimin eserin icrası sırasında yaratılması meselesine en çarpıcı örnek Tanburi Cemil Bey'in II. Wilhelm'in bir resmi ziyareti sırasında Osmanlı Sarayına davet edilmesi ve taksim icrası sonrasında yaşadıklarıdır. Cemil Bey bir taksim ettikten sonra yabancı misafir tekrar çalınmasını rica eder. Fakat taksimin tekrar edilemeyeceği hususu hazır bulunan zevat tarafından güçlükle anlatılır (Behar, 1987).

Kayıtlar sayesinde dinleyebildiğimiz ve ilk örnekleri Tanburi Cemil Bey tarafından yapılan taksimler tetkik edildiğinde birtakım nesnel sonuçlara varıldığı görülmektedir. Şöyle ki; eski taksim ustalarının makamın esasları ve seyri hususunda taviz vermedikleri görülmektedir. Taksimi oluşturan her bir cümle yerli yerinde olup melodi tekrarına düşülmemektedir. Perde hassasiyeti de diğer bir önemli noktadır. Diğer yandan bir tavır musikisi olan Türk makam müziğinde kendine has üslup ile icra anlamında bir şahsiyet sunabilmek önemli bir durumdur. Bu çerçevede taksim



formu hem teknik olarak hem de üslup-tavır anlamında sâzendelerin müzikal becerilerini sundukları en önemli bir formdur. İhsan Özgen, icracıların ustalık derecelerinin ve sanatkârlık seviyelerinin belirlenmesinde bilhassa taksim ve gazel formunun önem arzettiğini vurgulamaktadır (Özgen, 2012, s. 103).

İhsan Özgen, taksim ustalarının geleneksel müzik dışındaki başka türlerin, anlayışların zenginliğinden beslenerek taksimlerini yüksek bir sanat seviyesine çıkardığı düşüncesindedir. Müzik anlayışları kısırlıktan sıyrılmış, dimağları esnek ve farklı türleri bir araya getirebime yeteneğine sahip müzisyenlerin taksimlerinin müzik literatüründe sanatsal değer ifade ettiğini belirtmiştir (Özgen, 2008). Bütünüyle klasik tavır ve estetiğe sadık kalarak taksim eden ustalar olduğu gibi, taksim icrasında farklı renkler, aralıklar ve çeşniler arayan ustalar da vardır. Bu iki gruptan ilkinin temsil eden isimlerden biri İzzettin Ökte'dir. Diğer grup için ise verilecek en güzel örneklerden biri Necdet Yaşar'dır.

Şüphesiz Türk makam müziği bir nizam (düzen) sanatıdır. Mevlevî âyininin şarkıya kadar her form kendi içinde bir sıra, düzen teşkil eder. Taksim formunun da geleneksel anlayış noktasında bir seyrinin, sırasının olduğu aşıkardır. Taksim edildiği makamın zaten bir seyri vardır. Bu seyir özelliklerine harfiyen uyulması taksimin ve taksimcinin ehliyeti açısından son derece önemlidir. Diğer yandan taksimin form ekseninde zemin, nakarat, meyan, nakarat veya giriş, gelişme ve sonuç şeklinde tasnif edebileceğimiz bir sırası vardır. Taksimde melodilerin gelişigüzel sıralanması yerine yukarıda bahsettiğimiz derli toplu bir nizamının olması gerekmektedir. Her ne kadar taksim, irticali bir form olsa da onun da tıpkı şarkı gibi bir iskeletinin, kompozisyonunun olması zaruridir. Edvârlarda da taksimin belli bir seyre ve şekli yapıya tabi olması gerektiği belirtilmiştir (Akdoğan, 1989, s. 9-10).

Türk makam müziğinde hemen her form bir makam dairesinde icra edildiği için taksimler de bir makam veya makamlar ekseninde icra edilir. Hatta bu yüzden taksimler “kürdilhicazkar taksim” denilmesi gibi makamın ismiyle birlikte telaffuz edilmektedir. Birden fazla makamın icra edildiği, makamdan makama geçişlerin yapıldığı özellikle sâzendelerin solist vasfıyla icra ettikleri ve süre bakımından da daha serbest oldukları taksimlerde dahi, gösterilen her bir makamın geleneksel seyir özelliklerine bağlı kalınması gerekmektedir. Hangi makam olduğu anlaşılmayan, seyir anlamında tutarsız ve gayrinizami melodi sıralamaları, geleneksel icra anlayışına göre tasvip edilmemektedir. Karadeniz'e göre iyi bir taksim icracının

estetik becerisinin yanı sıra makamların seyirlerine olan hâkimiyetine bağlıdır (Karadeniz, 1983, s. 159).

Mutlu Torun'un taksim biçimsel özellikleri konusundaki teferruatlı açıklamaları ise şu şekildedir.

Başlangıç, meyan ve nihayet olarak Dr. Suphi Ezgi'nin özetlediği biçim, bu üç bölümden birinin veya birkaçının genişlemesiyle uzayabileceği gibi, meyan kısmı olmayan küçük taksimler veya tersine birkaç meyanlı taksimler de yapılabilir. Taksim, irticalen (doğaçtan) yapılp, o anda doğduğu gibi çalındığından, bir bölümün aynen daha ilerde çalınması mümkün olmaz. Buna rağmen, Yorgo Bacanos'un Rast taksiminde, Cemil Bey'in bazı taksimlerinde (A, B, C, B) biçimini düşündürecek benzerlikler bulunmaktadır. Giriş (başlangıç) bölümünde asıl makam belli edilir. Sonra, geçiş taksimi ise yeni makama geçilir. Karar aynı makamda olacaksa, meyan bölümüne geçilir. Meyanın, ilk bölüme zıt karakterde olması uygun olur. Daha uzun cümleler, daha süratli pasajlar başka makama geçki yapmak veya pestlerde dolaşan bir makam gösterilip karar verilmişse, meyanda tizlere çıkmak gibi (Torun, 2000, ss. 332-333).

Gülçin Yahya da taksim bir kompozisyon çerçevesinde giriş, gelişme ve sonuç kısımlarından oluşması ve makamın seyir özelliklerine riayet edilmesi gerektiği düşüncesindedir. Diğer bir husus ise makamın özelliklerinin en kısa süre içerisinde verilmesi gerektiğidir. Eski usta sâzendelerin taksimleri incelendiğinde, adeta ifade edilmek istenen şeyin en kısa ve fakat çarpıcı şekilde sunulmaya çalışıldığı görülmektedir. Amatör icralarda ise cümlelerin çokça esnediği, toparlanamadığı ve ortaya gereksiz fazlalıkların çıktığı vakıadır (Yahya, 2009, s. 21).

Bu meyanda, iyi bir taksim için olması gereken hususlar konusunda dikkate şayan tavsiyeler sunan Danişment Şevket Gavsi'nin görüşü taksim üç haneli olarak tanzim edilmesi, nağmelerde soru-cevap cümlelerine yer verilmesi, icra edilen makama uygun düşmeyen geçkilerden uzak durulması gerektiği ve taksim içerisinde verilecek eslerin yerli yerinde kullanılması gerektiği yönündedir (Başara, 2010, s. 130-131). Tanrıkorur da Tanburi Cemil Bey'in icracılığını ayrıntılı olarak irdelediği makalesinde onun taksimlerine özgü bir veçhesinin de makamlara her defasında değişik orijinal bir giriş cümlesiyle başlaması ve yine orijinal bir finalle bitirmesi olduğunun altını çizmiştir (Tanrıkorur, 1998, s. 325).

Cüneyt Orhon, başarılı bir taksim için repertuvar, makam ve genel itibarıyla geniş bir musiki birikimini elzem görmekte ve buna ilaveten Tanburi Cemil Bey'deki gibi bir bestekarlık istidadının olması gerektiğini belirtmektedir (Aksoy, 2009, s. 230).

Son olarak taksim formuna ilişkin altının çizilmesi gereken hususiyet, sâzendenin teknik anlamda ehliyetini en belirgin şekilde sunabileceği formun her zaman bu form olduğudur. Taksim adeta sâzendenin diploması gibidir. Fakat burada bahsolunanın amiyane tabirle “cambazlık” olmadığı da açıktır. Mesud Cemil’in naklettiğine göre sâzendenin başarısı taksiminde yarattığı melodilerdeki uyumu, samimiyeti ve yeniliğidir (Behar, 2015, s. 70-71).

### 3.3 Türk Makam Müziği’nde Gazel Formu

Devellioğlu Sözlüğüne göre, “Gazelin” kelime anlamı “latif” yani “yumuşak, güzel, hoş” demektir (Devellioğlu, 2015, s. 326).

Ayverdi (2008)’e göre, gazel “Dîvan edebiyâtının, konusu genellikle aşk ve duygusal söyleyişler olan, ilk beytinin mısırâları birbiriyle, diğer beyitlerinin ikinci mısırâları birinci beyitle kâfiyeli, 5 ilâ 15 beyitten ibaret ünlü nazım şeklidir” (s. 1026).

Musiki anlamında ise gazel, “Güftesi aynı isimdeki nazım şeklinden alınan, yalnız başına veya sazla birlikte irticâlen, türlü makamları dolaşmak sûretiyle bir kişi tarafından okunan, sesle taksim şeklindeki mûsikî parçası şeklinde tanımlamıştır” (Ayverdi, 2008, s. 1026).

Kantemiroğlu Edvârı’nda hânende faslı denen bir faslın başında ses ile taksim edildiğinden bahsedilmektedir. Bu göstermektedir ki; taksim formu o dönem hânendelerin de icra ettiği bir formdur. Belli bir tarihe kadar Türk makam müziğinde sesle taksim etmek gibi bir teamül varsa da 20.yy’ın başlarından itibaren kendine mahsus özellikleri haiz müstakil bir form olarak halk arasında benimsenmeye başlamıştır (Akdoğan, 1989, s. 4).

Gazel adeta taksimin insan sesiyle yapılmış hâlidir. Şiir formu olarak seçilen bir gazelden istifade edilmesiyle muayyen bir makam muvacehesinde ve bir saz eşliğinde irticalen okunan bestelerdir (Özalp, 2000, s. 154).

Cinuçen Tanrıkorur, gazel formunu izah ederken tınısı ve genişliği bakımından müstesna bir sese sahip sanatkârın musiki ve edebiyat bilgisi ile bestecilik kabiliyetini meczederek icra ettiği form demeyi tercih etmiştir (Tanrıkorur, 2003, s. 49). Zira gazel, kusursuz bir güfte taksimatını ve makam seyrini irticali olarak sergilenmesi demektir. Doğuştan gelen ses güzelliği gibi bir kabiliyetin yanı sıra şiire hakimiyeti ve makamların esaslarına en üst seviyede vakıf olmayı gerektirmektedir.

“...musıkiyi, makam seyirlerini, geçiş bakımından yakın komşu makamlardan, uzak makamlara gitmenin yollarını, sürpriz’li Őet modellerini, tercih ettikleri gazelin aruz kalıbını, dolayısıyla edebiyatı, gazelde prozodinin en az diğeri musıki biçimlerindeki kadar, hatta daha fazla önem taşıdığını bilmeyi gerektirir” (Yavaşça, 2002, s. 391).

Cüneyt Orhon, gazeli ses sanatının en yüksek zirvesi olarak görür. Ses güzelliğinin yanısıra bunu olağüstü kullanabilme becerisi ve yıllar boyunca edinilmesi gereken bir tekamülün mevcut olması gerektiğine işaret eder ve sesi en üst mesabede kullanabilme yeteneğine erişmek gerektiğini vurgular (Aksoy, 2009, s. 230).

Türk makam müziğinin bütün formlarında olduğı gibi gazelde de belirli bir düzen ve sıra vardır. Genel olarak, eşlik eden sâzendenin makamı işleyen kısa bir taksiminden ardından gazelin ilk beytinin ilk mısrası okunur. Bundan sonra giriş gelişme ve sonuç diyebileceğimiz bir seyir içerisinde taksim ve gazel sırası bozulmadan devam eder. Taksim edildiğı anlar gazelhan için bir dinlenme müddetidir. Gazelin meyan kısmı makamın varsa tiz perdelerinin gösterildiğı ve gazelhanın hançeresinin en iyi anlaşıldığı kısımdır. Çünkü burası gazelhanın sesinin sınırlarını zorladığı ve genişliğini tezahür ettirdiğı kısımdır.

“Gazelhan, okuyacağı gazele hangi makamdan seyir yapıyorsa bu makamın ana seslerinden bir gövde (zemin) oluşturup, devamında yakın, uzak çeşnili geçişlerle meyan açıp, “Yar”, “Aman”, “Of” gibi terennümlerle süslemelerini yaparak, istediğı seyri icra ettikten sonra tekrar ilk başladığı makamın temel seslerine dönerek karar etmektedir” (Kurtuldu ve Ergan, 2011, s. 582).

Gazel formu gazelhan tarafından müstakil bir form olarak okunduğı gibi fasıllarda ve bilhassa gazel okunması teamülden olan bazı şarkı aralarında da icra edilmektedir. Bu hal tarzında gazel şarkı arasında okunduktan sonra tekrar şarkının kendi ritm ve usulüne dönülür ve öyle devam olunur. Şarkıların meyanlarından sonra sazın, ritm tutmak veya soru cevap vermek şeklinde dahli de mümkündür. Gazelden sonra meyanın tekrarı ile nakarat okunarak şarkı tamamlanır. Bu şekildeki gazelin az ve öz olması gerekmektedir. Fasil devam ederken müstakilen de gazel okunabilir (Öztuna, 1990, s. 299).

Gazelleri detaylı bir şekilde tasnif eden Erdoğanlar (2005)’e göre;

“İcra edilme tarzları bakımından gazellerde başlıca üç şekil görülmektedir.

1. Bir hânendenin gazel tarzında bir şiiri belli bir makamda fakat bir usule bağılı kalmaksızın irticalen o anda içine doğan nağmelerle seslendirmesi.

2. Birinci tarzdaki gibi davranan okuyucuya bir de saz çalanın katılması ve onun da yine irticalen okuyucuya cevap vermesi, yol göstermesi ve böylece sanki karşılıklı bir konuşma oluşturmaya gerçekleşir.

3. Okuyucu, gazeli bir ya da birkaç sazın çaldığı ritmik bir motif üzerinde gerçekleştirir, fakat ritme tamamen bağlı değildir. Bazen ritim devam ederken, sazlardan ikinci şekildeki gibi tamamlayıcı ezgiler, cevaplar ve yol göstermeler de gelebilir. Bu tarz genellikle bir şarkının meyanından sonra, Abdülkadir Meragi'nin anlattığı amaca uygun olarak gerçekleştirilirse de, şarkıdan bağımsız olarak, kendi başına da icra edilebilir” (Erdoğdular, 2005, s. 5).

Ses Sanatkârı Radife Erten, gazelin gözden düşmesinin sebebini ehil olmayan kimselerin musiki icra etmesine bağlamaktadır. Bu bağlamda da irticâlen icra edilen gazel formunun ancak bütün makam ve geçkilere vakıf olunmak suretiyle icra edilebileceğinin altını çizmektedir (Bengi, 2016, s. 103)

Radyoda gazel yasağı hususuna her ne kadar giriş kısmında değindiyseniz de burada özellik arz eden bir iki önemli noktayı da belirtmek gerekir. Gazel yasağına dâir Nevzat Atlığ'ın mütalaası bir neşriyat sırasında Hamiyet Yüceses'in fırsatçılık yaparak bir buçuk dakikalık şarkı arasında beş dakikalık gazel okumak suretiyle yayın ilkelerini ihlal etmesidir. Dönemin gazete yazarları Bedii Faik ve Fahri Nevruzoğlu da Hamiyet Yüceses'i plâk reklamı yapmakla suçlarlar. Bu yönde bir kamuoyu oluşturulmaya çalışılarak gazele bir yasak uygulandığı anlaşılsa da, gazel için Türk müziğinin operası tâbirini kullanan bir dinleyici radyo dergisine yasağı tenkit eden bir mektup göndermiştir (Bengi, 2016, s. 104).

### 3.4 Taş Plak, Gramofon ve Gazel Kayıtları

Ses kaydetme imkânı ile İstanbul'un tanışması geçen yüzyılın başlarına dayanmaktadır. 1900 yılından itibaren Türk kayıtları piyasaya girmiştir. Onlarca ses ve saz sanatkarının eserleri ve eşlikleri kaydedilmiş ve piyasaya sürülmüştür. “Ses kaydı” denen buluş Türk makam müziğinin deyim yerindeyse yıldızlarının yaratıldığı ve ünlendiği bir çağın kapısını aralamıştır. Sahneye hiç çıkmadığı halde plakları sayesinde şöhret olan pek çok sanatkar vardır (Gezgin, 2007, s. 12).

Fakat bugün hemen her musikişinasın üzerinde mutabık kaldığı gerçek Tanburi Cemil Bey hazinesidir. “78 devirli Türk Taş Plaklarının en büyük ismi Tanburi Cemil Bey'dir” (Ünlü, 2004, s. 192). Türk saz müziğinde bir devrimci olan Cemil Bey uzun uğraşlar sonucunda ses kaydına ikna edilmiş ve deyim yerindeyse stüdyoya

sokulmuştur. Mesud Cemil, babası Tanburi Cemil Bey'in manevi aleminden süzerek ortaya çıkardığı kıymetli nağmelerinin ortaya dökülüp saçılmasından üzüntü duyduğunu, pek çok kereler çok cazip teklifleri ısrarlara rağmen reddettiğini ve fakat daha sonra geçim sıkıntısı sebebiyle rıza göstermek zorunda kaldığını anlatmaktadır (Cemil, 2002, s. 202).

Kendi döneminde gerek dinleyicileri gerekse diğer müzisyenleri tesiri altına alan Tanburi Cemil Bey sonraki kuşakları da etkilemiştir. Öyle ki; bugün dahi -bu kayıtlar sayesinde- Cemil Bey'in icra etmediği sazlar ile iştigal eden müzisyenler arasında onu dinlememiş, taklit etmemiş ve ondan etkilenmemiş olanı pek azdır. Karahasanoğlu ve Çolakoğlu Sarı'ya göre Şerif Muhiddin Targan, Nevres Bey, Refik Talat Alpman, Sedat Öztoprak, Kanuni Hacı Arif Bey, Ferit Alnar ve daha pek çok sanatçı solistleşme ve icra estetiği anlamında Cemil Bey'in takipçisi olmuşlardır (Karahasanoğlu ve Çolakoğlu Sarı, 2016, s. 11). Bu keyfiyet, plaklar sayesinde Cemil Bey'in müziğinin mekân ve zaman ötesi bir mesabeye eriştiğini ve kendisini muhayyel bir hoca olarak gören sanatkarlara ders olarak kaldığını göstermektedir. Birol Yayla, bu kayıtlar sayesinde Cemil Bey'in kendinden sonraki saz müziği icrasının gidişatında belirleyici bir rol oynadığı düşüncesindedir. Onun fiilen çalmadığı sazlardaki terakki dahi onun belirlediği çizgi sayesinde olmuştur (Yayla, 2017, s. 430).

Işıктаş'a göre de, o zamana kadar geri planda kalan enstrumantal müziğe saygınlık kazandıran ve geleceğini tayin eden kişi Tanburi Cemil Bey'dir (Işıктаş, 2016, s. 4).

Devrin başlıca plak şirketleri Sahibinin Sesi, Columbia, Odeon, Polydor ve Pathe'dir. Özellikle 1. Dünya Savaşı'nın etkilerinin yapay da olsa ortadan kalkmaya başlamasıyla birlikte müzik kaydının paraya çevrilmesi fikri beraberinde bir pazar arayışına yol açmıştır. Osmanlı toprakları bu anlamda çok zengin bir membadır. Çok kültürlü bir ortamın sağladığı kültürel zenginlik bu noktada plak şirketlerini Türk müziği kaydı yapmaya yöneltmiştir. Avrupa menşeli plak şirketlerinin dikkatini celbeden bu merkezlerin en cazibi İstanbul'dur. İstanbul'un kozmopolit yapısı, imparatorluk başkenti ve çok kültürlü bir yapıya sahip oluşu plak sermayesini buradan istifade etmeye sevk etmiştir (Ayvaz, 1996, s. 9).

Bu meyanda, Ayas'a göre plak ticaretinin yarattığı en büyük olumsuzluk kayıt sürelerinin kısalığı ve zevk unsurunu ister istemez etkileyen ticari kaygılardır. Şöyle

ki; kayıt sürelerinin 3 dakikayla sınırlı olması eserlerin olduğundan daha kısa çalınmasına sebep olmuş ve hatta bazı eserlerin icrası mümkün olmamıştır. Diğer yandan estetik değerler o güne kadar bizatihi müzisyenler tarafından belirlenirken bu ticaretin başlamasından sonra devreye arz talep dengesi girmiş ve plak şirketi sahiplerinin kendi zevk ve ticari hesapları üzerinden bir etki oluşmuştur (Ayas, 2014, ss. 361-362).

Plak şirketlerince yapılan ticari kayıtlarda döneminin önde gelen hânende ve sâzendelerinin tercih edildiği, kayıtların kendisinden ve kataloglardan anlaşılmaktadır. Bunlar arasında Hâfız Kemal Bey, Hâfız Sadeddin Kaynak, Yorgo Bacanos, Ahmet Yatman, Sadi Işılay ve niceleri bulunmaktadır (Şekil 3.1).

Diğer yandan gazel bütün fomlar içerisinde en fazla öne çıkan, sevilen, dinlenen form olmuştur. Ünlü'ye göre gazele altın çağını bu teknoloji ürünü yaşatmıştır. Gerçekten, plak dolduran ve aralarında Hamiyet Yüceses, Madam Victoria Hazan, Safiye Ayla, Müzeyye Senar gibi kadınların da bulunduğu ses sanatkârlarının muhakkak surette gazel okumayı denediği, şarkı aralarında kısa da olsa gazele yer verdiği görülmektedir. Özellikle hâfızlık eğitimi almış ve bu gelenekten gelen sanatkarlar gazeli daha çok tercih etmiştir. Hâfız Osman, Hâfız Sami, Hâfız Burhan bunların en önemlilerindendir. Cumhuriyet sonrasında Münir Nureddin Selçuk gibi hâfızlık eğitimi almamış sanatkarlar da da gazel formuna yönelmiş ve hançerelerinin kuvvetini, seslerinin kıvraklığını ve kuramsal bilgilerini sergileyebilmek için bu formu tercih etmişlerdir (Gezgin, 2007, s. 12). Dural ve Işıktaş da, gazelhanların daha ziyade geniş ses sahasına sahip ve tiz seslerde zorlanmadan icra yapabilen erkek seslerinden çıktığını ve bu parlak, canlı ses rengiyle yapılan icraların bu formun popüler olmasında çok büyük etkisinin olduğu fikrindedirler. Bu tip seslerin gazel icrasında tercih edilir olmasını da yaptığı icraların dinleyicinin duygu dünyasında daha derin tesirler bırakması gerçeğine bağlanmıştır (Dural ve Işıktaş, 2016, ss. 266-267).

Bugünün müzik teknolojisi ile karşılaştırıldığında dönemin kayıt yapma tekniği pek çok meşakkati içinde barındırmaktadır. Örneğin eser icrası esnasında yapılacak bir hatanın kayıt yapılan plak malzemesinin zayi olması neticesini doğurması en çarpıcı gerçektir. Diğer yandan, her ne kadar plak şirketleri İstanbul'da ticari faaliyete başlamışsa da zaman zaman kayıtların teknik gerekçelerle Almanya'da yapılmasını gerektirmiştir. Tez çalışmasında analizi yapılan kayıtların Almanya'da doldurulmuş

olma ihtimali çok yüksektir. Sadeddin Kaynak'ın hatıralarında Almanya'ya yaptığı tren yolculukları yer almaktadır. Kanuni Ahmet Yatman da Sadeddin Kaynak, Hâfız Kemal ve Hâfız Aşır gibi isimlerin 1928'de plak kaydı için Almanya'ya gittiğinden bahsetmektedir. Hal böyle olunca Hâfız Sadeddin Kaynak'ın iki firma için doldurduğu plakların (Columbia ve Odeon) bazılarını İstanbul'da kaydettiği bazıları içinse Almanya'ya gittiği anlaşılmaktadır (Ünlü, 2004, s. 25).



**Şekil 3.1:** Yorgo Bacanos'un eşlik ettiği gazel plaklarından bir tanesi.

50'li yıllardan itibaren uzunçalar plakların piyasaya girmesiyle ve radyonun yaygınlaşmasıyla birlikte taş plaklar tedricen önemini kaybetmeye başlamıştır (Ayvaz, 1996).



## 4. BULGULAR VE TARTIŞMA

### 4.1 Yorgo Bacanos'un Ud ile Gazel Eşliklerinin Teknik Açidan Analizi

#### 4.1.1 Sağ el (mızrap) kullanımı

Yorgo Bacanos'un ud icrası ile kendinden öncekiler birlikte değerlendirildiğinde ud tekniği konusunda yerleşik nizamı sarsarak devrim yaratmış bir usta sanatkar olduğu görülmektedir. Bu devrimin pek çok yönü vardır. Fakat en büyük paya sahip olan mızrabı kullanma tarzı noktasındadır. Bacanos'a kadar mızrabı büyük kafese yakın bir bölge üzerinde kullanma geleneği vardır. Bu döneme ait en ileri icracılarından Nevres Bey, Cevdet Kozanoğlu ve Şerif Muhiddin Targan'ın icraları dinlendiğinde yukarıda işaret edilen bölge kullanılmak suretiyle volümü düşük ve fakat yumuşak, nahif ve son derece romantik bir tavrın sergilendiği görülmektedir.

Bacanos, bu anlayışın aksine mızrabını eşige daha yakın bölge üzerinde kullanmak suretiyle uddan çıkan sesin volümünü artırmış, güçlü, tannan ve çok daha tesirli bir hale getirmiştir. Bacanos, alt ve üst mızrabını aynı güçte kullanabilmektedir. Öyle ki onun alt ve üst mızrabını birbirinden ayırt edebilmek çoğu zaman pek güçtür. Alt ve üst mızrabını aynı kuvvette kullanabilme becerisi ud açısından ajilite yapabilme imkânını sağlamaktadır. Bu sebeple mızrabının sendelediği veya boşa düştüğü görülmemektedir. Bacanos seri cümle çalma noktasında çok başarılı bir udî olduğu gibi bu cümleleri son derece ölçülü, dengeli ve yerli yerinde kullanabilme ehliyetine de sahiptir.

Bacanos'un güçlü sağ el (mızrap) hakimiyeti sayesinde yine kendisine kadar bilhassa taksimlerde görülen bolca mızrap kullanma âdetini de değiştirmiştir. Bunun yerine cümleyi ifade edecek sayıda mızrap kullanması, icrasında sade bir zerâfetin en önemli âmillerinden biri olmuştur. Mutlu Torun, Bacanos'un az sayıda mızrap kullanma hususundaki tercihinde, çaldığı dönemin sunduğu hoparlör ve mikrofon gibi imkânlarının etkili olmuş olabileceği kanaatindedir (Koşar, 1989, s. 52-53).

İlk örnekte Bacanos'un 32'lik değerdeki üçlemeleri, üstelik çarpmalarla birlikte hiç zorlanmadan ve seslerin temizliğinden taviz vermeden çaldığı görülmektedir. Uzun

yıllar süren sistematik bir çalışmanın ürünü olabilecek böylesi bir sağ el kondisyonu sanatçının yaşadığı dönem açısından sıra dışıdır (Şekil 4.1).

#### Örnek 1



**Şekil 4.1:** Hüzam makamındaki birinci gazelden örnek.

Sağ el hakimiyetinin bir diğer sonucu da tabidir ki temiz seslerle istenildiği gibi hızlanılabilmektedir. İkinci örnekte Bacanos, tiz gerdaniye perdesinden rast perdesine doğru çok süratli bir şekilde ve tek bir çarpmayı dahi yutmadan çıkmaktadır. (Şekil 4.2).

#### Örnek 2



**Şekil 4.2:** Mahur makamındaki gazelden örnek.

#### 4.1.2 Sol el (pozisyon) kullanımı

Yorgo Bacanos'un eşliklerinde yaygın bir şekilde ve yüksek bir hakimiyetle pozisyon kullandığı görülmektedir. Bilhassa nevâ/gerdaniye tellerinde ve mahur makamı gibi buna elverişli inici makamlarda bu durum daha fazla öne çıkmaktadır. Bacanos'un hakimiyeti o derecedir ki boş tel-kapalı ses ayrımı farkedilmesi güç noktalara kadar çıkmaktadır. Bu konuda Bacanos'un parmak baskılarının sağlamlığı ve güçlü mızrabının çok büyük bir paya sahip olduğunu göz ardı etmemek gerekir.

Yorgo Bacanos'un pozisyon kullanma tarzı -tanburu andırır biçimde- tek tel üzerinde ilerlemek şeklindedir. Bu daha ziyade udun 1. teli üzerinde olmaktadır. Bu yönüyle Şerif Muhiddin Targan'dan ayrılmaktadır. Çünkü Targan, gitar veya kemanda olduğu gibi bütün tellerde pozisyon kullanımı ve değişimi esasına dayanan bir anlayışa sahiptir.

Hüzzam makamının gerektirdiği perde hassasiyeti dikkate alındığında, bu hassasiyeti ileri pozisyonlarda gösterebilmek Bacanos'un ustalığının önemli unsurlarından bir tanesidir. Gazelhanın meyanda ve tiz bölgelerde gösterdiği motiflerin benzerlerini, kusursuz bir şekilde udun göğüs kısmında kalan bölgeyi kullanmak suretiyle çalmıştır (Şekil 4.3).

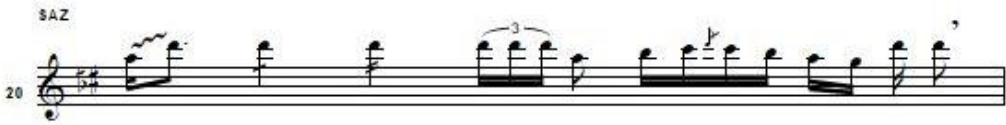
#### Örnek 3



**Şekil 4.3:** Hüzzam makamındaki ikinci gazelden örnek.

Muhayyer ve tiz nevâ bölgesinde kalan bölgede hicaz çeşnisi de son derece temiz ve müzikal bir şekilde gösterilmiş ve perde sağlamlığından ödün verilmemiştir (Şekil 4.4).

#### Örnek 4



**Şekil 4.4:** Hicaz makamındaki gazelden örnek.

### 4.1.3 Süsleme teknikleri

#### 4.1.3.1 Çarpma

Bacanos'un taksimlerinde kendine has bir şekilde çok fazla kullanıldığı görülen ve onun tavrını ortaya koyan en önemli unsurlardan biri olan çarpma, herhangi bir sesin asıl notadan önce veya sonra değerini alması esasına dayanan kısa ve ani notalardır. Türk makam müziğinde en çok kullanılan çeşidi, değerini kendinden önceki notadan alan çarpmadır. Üzerinde tek yatay çizgi olan sekizlik nota ile sembolize edilmektedir (Torun, 1993).

Bacanos'un sıkça yaptığı süslemelerden bir tanesi de sıralı mızraplar ile boş telde çaldığı notalarda 1. parmağa denk gelen sonraki notaya çarpma yapmasıdır. Örnekte nevâ perdesi çalınırken dik hisar perdesi marifetiyle çarpma yapılmıştır (Şekil 4.5).

#### Örnek 5



Şekil 4.5: Hüzam makamındaki ikinci gazelden örnek.

Bacanos'un bir diğer karakteristik çarpma tarzı da ileri pozisyondan geri gelirken çıkıcı cümlelerde gösterdikleridir (Şekil 4.6).

#### Örnek 6



Şekil 4.6: Hüzam makamındaki birinci gazelden örnek.

#### 4.1.3.2 Grupetto (kümeleme)

Nota kümeleşmesi de diyebileceğimiz grupetto süslemesi asıl nota etrafında toplanan üç veya dört seslik küçük değerli notanın sıralı çalınmasıdır. Bir esas notanın üst sesi, kendisi, alt sesi ve nihayet yine kendisinde toplanmak üzere çalınmasıyla oluşturulan nota grubudur (Gazimihal, 1933, s.104).

Yedinci örnekte acem ve nevâ perdeleri arasındaki bölge kullanılmak suretiyle bir kümeleme yapılmıştır (Şekil 4.7).

#### Örnek 7



Şekil 4.7: Isfahan makamındaki gazelden örnek.


Bacanos'un hüzam gazelin hemen girişinde gösterdiği kümeleme onun bilhassa hüzam taksimlerinde gösterdiği çok tipik bir şeklidir. Örnekte yeden sesiyle birlikte segâh perdesi üzerinde gösterilmiştir (Şekil 4.8).

#### Örnek 8



Şekil 4.8: Hüzam makamındaki ikinci gazelden örnek.

#### 4.1.3.3 Glisando (kaydırma)

Herhangi bir notaya basan parmağın tuş veya tel üzerinde teması kesilmeden sonraki veya önceki bir sese hızla kayması şeklindeki süslemedir (Aktüze, 2010, s.242). Bu süsleme notasyonda  işareti ile gösterilmektedir.

Bacanos'un glissandoyu sıkça kullanmayı tercih ettiği yerler genellikle tiz bölgelerdir. Aşağıda bunun en net iki şekli gösterilmiştir. Birincisi muhayyer perdesinden tiz nevâya, diğeri ise tiz buselik perdesinden tiz nevâya doğru ve aynı tel üzerindedir (Şekil 4.9 ve Şekil 4.10).

#### Örnek 9



Şekil 4.9: Hicaz makamındaki gazelden örnek.



#### Örnek 10



Şekil 4.10: Mahur makamındaki gazelden örnek.

#### 4.1.3.4 Tremolo

Herhangi bir notanın küçük notalara bölünmesi (16'lık, 32'lik) suretiyle tekrar edilmesi şeklindeki süslemedir. Diğer bir ifadeyle bir sesin tek bir mızrap ile değil eşit aralıklı devam eden çok sayıda mızrap ile icra edilmesiyle oluşturulan yapıdır. Tril'den farklı olarak kendinden başka herhangi bir sesle ilişki kurulmasından söz

edilmez. İşareti, notanın üzerine çekilen yatay çizgi veya çizgilerdir  /  şekilleri ile gösterilir (Torun, 1993, s.253).

Karar seslerinde tremolo yapmak Bacanos'un tipik özelliklerinden biridir. Aşağıdaki örnekte segâh perdesi üzerinde biri yarım diğeri tam olmak üzere iki kere kalış yapılmıştır (Şekil 4.11).

Örnek 11



**Şekil 4.11:** Hüzam makamındaki ikinci gazelden örnek.

Bacanos'un taksimlerinin meyan kısımlarında yaptığı asma kalışlarda da sıkça tremolo yaptığı görülmektedir. Aşağıdaki örnekte nevâ perdesi üzerinde yaptığı asma kalışlarda bu teknik gösterilmiştir (Şekil 4.12).

Örnek 12



**Şekil 4.12:** Hüzam makamındaki ikinci gazelden örnek.

#### 4.1.3.5 Tril

İtalyanca “trillo” kelimesinden neşet eden bu süsleme bir notanın kendinden sonraki nota ile yavaş veya hızlı olarak çalınmasıdır. Süre, esas notanın değeri kadardır, fakat ritmsiz olarak icra edilebilmesi de mümkündür. Kural olarak kabûl edilmemek kaydıyla crescendo ya da decrescendo nüansı ile birlikte çalınması bu süslemeyi daha câzip hâle getirebilir. Tril, ( *tr* ) işareti ile gösterilmektedir. Ekseriyetle uzun seslerin yarattığı tekdüzeliği bertaraf etmek için kullanılır. (Feridunoğlu, 2004, s.85; Aslan, 2011, s.67).

Aşağıda Bacanos'un nim hicaz perdesi ve eviç perdesi üzerinde yaptığı trill örnekleri verilmiştir (Şekil 4.13 ve Şekil 4.14).

### Örnek 13



Şekil 4.13: Hicaz makamındaki gazelden örnek.

### Örnek 14



Şekil 4.14: Hüzzam makamındaki birinci gazelden örnek.

#### 4.1.3.6 Çift Ses

Birbiriyle uyumlu iki sesin birlikte çalınmasıdır. Makamın dizi, seyir ve melodik esaslarına zarar vermeden herhangi bir asıl sesle uyumlu derecelerinden herhangi birinin birlikte icra edilmesidir (Gönül, 2010, s.50). Yorgo Bacanos'un armonik bir zenginlik yaratmak amacıyla kullandığı bu süslemenin en güzel örneklerine taksimlerinde sıkça rastlanmaktadır. Çift ses tıpkı akor gibi tek sütun hâlindeki bir sapa bağlı olarak üst üste yazılmış iki notadan ibaret olarak gösterilmektedir.

Bacanos, aşağıda verilen örnekte karar sesini (dügâh perdesi) beşinci derecesi (hüseyni perdesi) ile birlikte tınlatmıştır (Şekil 4.15).

### Örnek 15



Şekil 4.15: Isfahan makamındaki gazelden örnek.

Bacanos, hüzzam makamındaki taksimlerinde çokça yer verdiği bu süslemede genellikle gerdaniye ve tiz segâh perdelerini kullanmaktadır. Aşağıda da bunun bir örneğini görmekteyiz (Şekil 4.16).

#### Örnek 16



Şekil 4.16: Hüzam makamındaki ikinci gazelden örnek.

#### 4.1.3.7 Arpej

Herhangi bir akorun seslerinin birbiri ardına çalınmasıdır (Say, 2012, s.41). Akordan farklı olarak bu sesler birlikte değil, ayrı olarak çalınır.

Modern anlayışla bestelendiğini söyleyebileceğimiz hicaz makamındaki eserlerde görülen dügâh, nim hicaz, hüseyni ve muhayyer perdelerinden müteşekkil arpej türü Bacanos tarafından hicaz gazelin kararına doğru kullanılmıştır (Şekil 4.17).

#### Örnek 17



Şekil 4.17: Hicaz makamındaki gazelden örnek.

Aşağıdaki örnekte mahur makamı dizisini oluşturan seslerden gerdaniye, tiz buselik, tiz nevâ ve tiz gerdaniye perdeleri arka arkaya çalınarak makamın özülüyle son derece uyumlu bir arpej kullanılmıştır (Şekil 4.18).

#### Örnek 18



Şekil 4.18: Mahur makamındaki gazelden örnek.



## **4.2 Yorgo Bacanos'un Ud ile Gazel Eşliklerinin Makam ve Seyir Açısından Analizi**

### **4.2.1 İsfahan makamında gazel**

#### **4.2.1.1 İsfahan makamının genel esasları**

İsfahan Makamı dizisi düğâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyini, acem, gerdaniye, muhayyer perdelerinden müteşekkildir. Durağı düğâh perdesi, güçlüsü ise nevâ perdesidir (Özkan, 1990, s. 301).

Seyre nevâ perdesinde buselik, buselik perdesinde nişabur veya düğâh perdesinde nişaburek çeşnilerinden biriyle başlanır. Makamın ana karakterini ortaya koyan nokta buselik perdesinde yapılan nişabur çeşnili asma kararlar olduğu için bu kısım İsfahan makamı açısından olmazsa olmaz bir unsur olarak değerlendirilebilir. Makamın ruhunu ortaya koyan diğer hususlar segâh ve buselik perdelerinin değişkenlik göstermesi ve uşşak, nişabur ve düğâh perdesindeki rast çeşnilerinin birbiri içine geçmesidir. Kalıcı bir hava göstermemek kaydıyla nevâ perdesinde rast çeşnisi de son derece zengin bir unsur olarak kullanılmaktadır (Aydemir, 2010, ss. 150-151).

İsfahan makamına ait klasik repertuvar incelendiğinde uşşak makamına özgü bir karar etmenin gerek melodik anlamda gerekse perde anlamında görülmediği gözlenmektedir (Kutluğ, 2000, s. 343).

#### **4.2.1.2 İsfahan makamında gazelin analizi**

**İsfahan gazel (Gazelhan: Hâfız Kemal/ Firma: Columbia/ Katalog No: 12557)**

Aşık oldur kim kılar canın feda cânânına

Meyli cânân etmesin her kim ki kıymaz canına

Canını cânânına vermektir kemali aşıkın

Vermeyen can itiraf etmek gerek noksanına

Söz: Fuzûli

1.SAZ (0"-20"):



**Şekil 4.19:** İsfahan makamındaki gazelin birinci saz kısmı.

Bacanos'un ilk taksiminde Türk makam müziğine göre "re" (440 Hz.) notası üzerinde (udda ikinci tel) karar ettiği görülmektedir. Yani gazel bolahenk akorda göre 4 (dört) ses tizden okunmuştur. Bu hâl tarzı bugünün gittikçe pestten okuma temayülüne karşı geçmişte hânendelerin tiz ses bölgelerinde hançerelerini rahatlıkla kullanabilme kabiliyetlerine güzel bir örnektir. Bacanos, ısfahan makamındaki taksimine düğâh ve gerdaniye perdeleri arasındaki bölgeyi kullanarak başlamıştır. Makamın güçlüsü nevâ perdesinde yarım kalışlar yapmıştır. Geleneksel musıkideki ısfahan makamının özelliklerine bağlı kalınmıştır. Herhangi bir geçki ya da genişleme mevcut değildir. Bu kısım bitirilirken düğâhta karar edilirken yeden (rast perdesi) kullanılmadığı görülmektedir. Girişte kullanılan "**hicaz**" perdesi de Tanburi Cemil Bey'in ısfahan peşrevindeki perde ve seyir tercihiyle yakınlık göstermektedir (Şekil 4.19).

Devamında gazelhan güftenin ilk kısmını işlerken ısfahan makamının en temel esaslarını göstermiş ve nevâ perdesi üzerinde asma kalışlar yapmıştır. Segâh-nevâ perdeleri arasındaki peş peşe ısrarlı vurgular yaparak makamın havasını en tesirli şekilde yansıtmıştır. Rast ve gerdaniye perdeleri arasındaki bölümün kullanılması, birinci sazla uyum sağlamaktadır.

2.SAZ (1'.19" - 1'.38"):

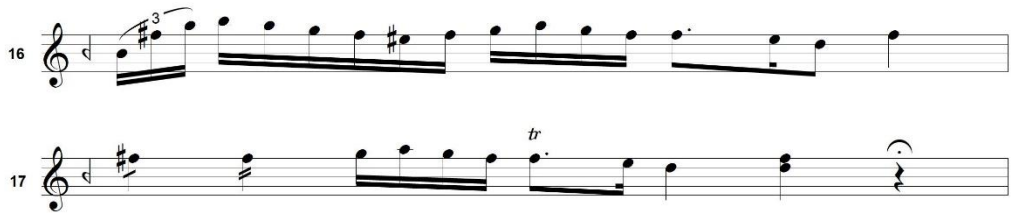


**Şekil 4.20:** Isfahan makamındaki gazelin ikinci saz kısmı.

Bacanos, kompozisyonun gelişme kısmı diyebileceğimiz bu bölümde makamın seyrini genişletmiş ve düğâh ile sümbüle perdeleri arasındaki bölgeyi kullanmıştır. Bu kısmın belkemiğini de yine nevâ perdesi üzerinde gösterilen asma kalış teşkil etmektedir. Yine ısfahan makamının en fazla öne çıkan özelliklerinden biri olan hicaz-çargâh perdeleri arasındaki geçişli kullanım bu kısımda da en bariz şekilde kullanılmıştır. Bu kısımda da karar edilirken Bacanos'un yeden (rast perdesi) kullanmaktan imtina ettiği görülmektedir. İnci seyir özelliği gösteren yerlerde eviç, çıkıcı seyir gösteren yerlerde dik acem kullanıldığı görülmüştür (Şekil 4.20).

İkinci taksimi müteakıben gazelhan meyana çıkmış ve eviç makamına geçki yapmıştır. Irak perdesine kadar inmiş ve eviç perdesi üzerinde segâhlı tam bir kalış yapmıştır.

3.SAZ (1'.59"-2'.09"):



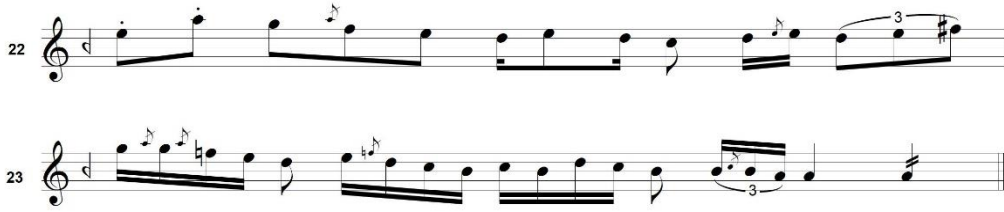
**Şekil 4.21:** Isfahan makamındaki gazelin üçüncü saz kısmı.

Bacanos da bu bölümde meyana çıkmış ve eviç perdesi üzerinde bir tam kalış yapmıştır. Eviç makamının seyir ve dizi özelliklerini barındıran ısfahan makamı için

elverişli bir meyan tercihi olarak değerlendirebileceğimiz eviç üzerinde segâh çeşnisi gösterilmiştir (Şekil 4.21).

Devamında gazelhanın aynı çeşniyi devraldığı görülmektedir. Eviç perdesi üzerindeki segâh çeşnisi kısaca gösterildikten sonra eviç perdesi acem perdesine dönüşmek suretiyle karara gidiş sağlanmıştır. Gazelhan tarafından eser sonuca bağlanırken nevâ ve segâh perdeleri üzerinde makamın karakteristiğine uygun asma kalışlar yapılmıştır.

4.SAZ (2'.56"- 3'.05"):



**Şekil 4.22:** Isfahan makamındaki gazelin birinci saz kısmı.

Bacanos, ısfahan makamı seyri sonunda, muhayyer ve düğâh perdeleri arasındaki bölgeyi işleyerek düğâh perdesinde tam karar vermiştir. Nevâ perdesi üzerindeki asma kalışlar nevâ perdesinde rast ve nevâ perdesinde buselik çeşnileriyle yapılmıştır. Diğerlerinde olduğu gibi bu kısımda da karar edilirken segâh perdesinin günümüzdeki pest ve baygın kullanımına nazaran dik olarak kullanıldığı göze çarpmaktadır (Şekil 4.22).

## 4.2.2 Hüzam makamında gazeller

### 4.2.2.1 Hüzam makamının genel esasları

Hüzam makamı dizisi segâh, çargâh, nevâ, hisar, eviç, gerdaniye, muhayyer, sümbüle, tiz çargâh, tiz nevâ perdelerinden müteşekkildir. Durağı segâh perdesi, güçlüsü ise nevâ perdesidir (Özkan, 2000, s. 288).

Hüzam makamı dizisi perdeleri sayılırken hisar perdesine yer verilse de bu perdenin hüzam makamındaki uygulaması en fazla değişkenlik gösteren unsurlardandır. Nevâ perdesi üzerinde hicaz aralığı ile izah edilmeye çalışılan bölge çok fazla değişkenlik göstermektedir. Hüzam makamının icrasında bu aralık 12 koma olarak kullanılmaz. Hisar perdesinin dik basıldığı hatta çoğunlukla karara doğru dik hisar olarak kullanıldığı görülmektedir. Aydemir, bu çeşniye hüzam, hisar ve dik hisar arasında

farklı şekillerde kullanılan bu perdeye ise hüzzam perdesi demeyi tercih etmektedir. Nevâ perdesi üzerinde başlayan hüzzam çeşnisi ile burada bir asma karar gösterilir. Eviç perdesinde segâhlı çeşniler göstermek ve rast perdesine kadar inerek suznâk çeşnisi göstermek epeyce yaygın bir âdettir. Arkasından dik hisar perdesinin kullanımıyla segâh çeşnisiyle karar edilir (Aydemir, 2010, ss. 70-71). Nail Yavuzoğlu tarafından da güçlü nevâ perdesi üzerindeki çeşni, doğrudan hüzzam çeşnisi olarak adlandırılmaktadır (Yavuzoğlu, 2011, s. 117).

Hüzzam makamındaki klasik repertuvar incelendiğinde segâh perdesi marifetiyle yapılan kalırlarda segâh makamının tatbikine benzer bir kalışın olmadığı ve bu özelliğin en fazla temayüz eden noktasının segâh perdesinin yeden almayışdır (Kutluğ, 2000, s. 203).

#### **4.2.2.2 Hüzzam makamında gazellerin analizi**

**Hüzzam gazel (Gazelhan: Hâfız Kemal/ Firma: Columbia Katalog No: 13002)**

Gözü dünyâ mı görür âşık-ı dîdâr olanın

Dilberi sen gibi bir mâh-ı dil-âzâr olanın

Yücedir rütbesi mihrinle hevâ-dâr olanın<sup>2</sup>

Gayra meyli olamaz aşkın ile yâr olanın

Ayağı yer mi basar zülfüne berdâr olanın

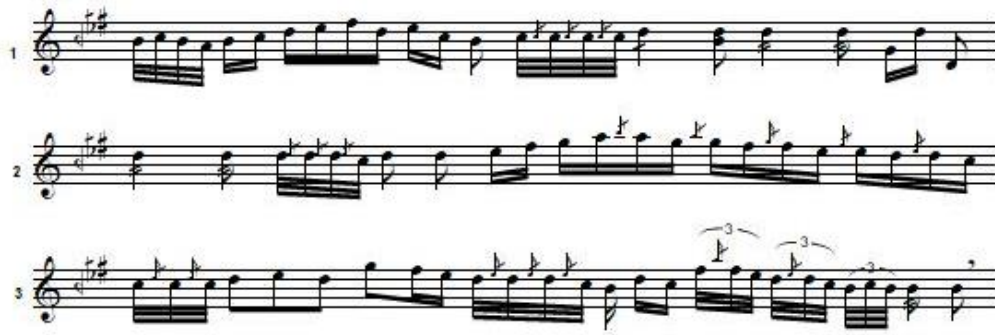
Aşk u şevk ile verir cân ü seri döne döne

Söz: Osman Şems Efendi

---

<sup>2</sup> Şiirdeki ikinci beytin mısraları gazelhan tarafından yer değiştirilerek okunmuş olup burada da gazelhanın okuduğu hâliyle yazılmıştır.

### 1.SAZ (0"-15"):



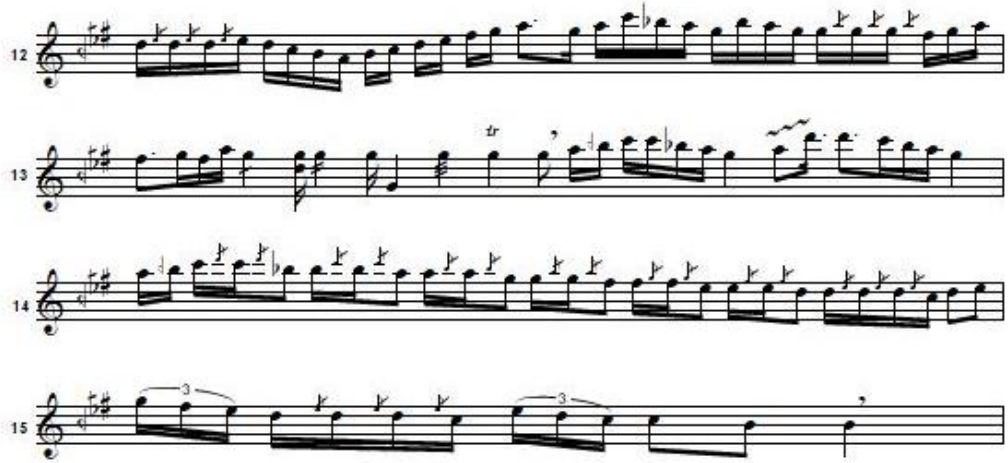
**Şekil 4.23:** Hüzam makamındaki gazelin birinci saz kısmı.

Bacanos, ilk taksimde hüzzam makamının bütün seyir özelliklerini 15 saniye gibi kısa bir sürede vermiştir. Gazelin zeminine uygun olarak düğâh ve sümbüle perdesi arasında kalan bölgeyi kullanmıştır. Güçlü nevâ perdesi üzerinde yaptığı bir yarım kararı mütakıben nevâ perdesi üzerinde “hicaz çeşnisi” ile segâh perdesinde karar etmiştir.

Her ne kadar Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre nevâ perdesinde hicaz çeşnisi denilmek durumunda kalınsa da Bacanos’un diğer geleneksel icracılar gibi hisar perdesini çok dik bastığı hatta zaman zaman dik hisar perdesini kullandığı görülmektedir. Bu sebeple Murat Aydemir ve Nail Yavuzoğlu’nun bu çeşniye hüzzam; hisar ve dik hisar arasında değişkenlik gösteren perdeye/bölgeye ise hüzzam perdesi demesine biz de katılıyoruz.

Bacanos’un hüzzam makamının doğal sınırları içerisinde yaptığı birinci taksimden sonra gazelhanın doğrudan gerdaniye perdesi üzerinde buselik çeşnisi ile güfteye girmesi eserin bütünü düşünüldüğünde makamın seyrinin buradan itibaren genişletilmeye başlandığını göstermektedir. Bir biri ardına nevâ perdesinde hüzzam çeşnisi ve tiz çargâh perdesini dahi içine alan gerdaniye perdesinde buselik çeşnilerinin gösterilmesinden ve bu perdeler üzerindeki asma kalıslardan sonra tekrar segâh perdesi üzerinde hüzzam çeşnili tam bir kalış yapılmıştır (Şekil 4.23).

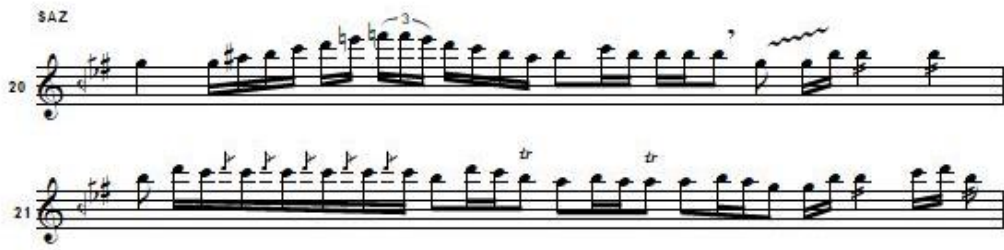
2. SAZ (1'.18"-1'.39"):



**Şekil 4.24:** Hüzam makamındaki gazelin ikinci saz kısmı.

Bu bölümde Bacanos hüzzam makamını gazelhanın birinci güftedeki icrasıyla son derece uyumlu bir şekilde genişlemiş bölgede işlemiştir. Gerdaniye perdesinde yarım karar etmiş ve tiz nevâ perdesine kadar çıkmıştır. Ayrıca gerdaniye perdesi üzerinde gösterdiği asma kalırlarda tiz segâh ve sümbüle perdelerinin inici ve çıkıcı motiflerde birbirine ikâme olarak kullanılması gerdaniye perdesi üzerindeki buselik çeşnisinin nevâ perdesi üzerindeki hicaz ailesi dizileriyle içiçe geçtiğini göstermektedir (Şekil 4.24).

3. SAZ (2'.14"-2'.30"):



**Şekil 4.25:** Hüzam makamındaki gazelin üçüncü saz kısmı.

Bu bölümde Bacanos, gazelhandan devraldığı meyan kısmını yine gazelhanın tercihiyle uyumlu olarak “tiz segâh” perdesinde acemli segâh çeşnisiyle göstermiştir. Gerdaniye ve tiz acem perdeleri arasındaki bölgenin kullanılmasıyla çeşni bütün teferruatı ile icra edilmiştir (Şekil 4.25).

Buradan devamla gazelhan segâh çeşnisini tiz bölgede ve aynı perde aralığında işlemeye devam etmiştir. Bacanos'un tiz nevâ perdesinde gösterdiği buselik çeşnisinin aynısı gazelhan tarafından gösterilmiştir. Devamında gazelhan tiz segâh perdesi yerine sümbüle kullanmak suretiyle sırasıyla gerdaniye perdesinde buselik, eviç perdesinde segâh, nevâ perdesinde hicaz çeşnilerini ve sonunda segâh perdesinde tam bir kalış göstermiştir.

4.SAZ (3'.41"-3'.54"):



**Şekil 4.26:** Hüzam makamındaki gazelin dördüncü saz kısmı.

Son taksimde Bacanos, gazelhandan devraldığı tiz bölgedeki acemli segâh motifini eviç perdesinde segâh çeşnisini saymazsak gazelhanın tercih ettiği asma kalışlarla tiz acem perdesinden segâh perdesi arasındaki bölgede 15 saniye gibi kısa bir sürede karara bağlamış ve yedenli karar ederek gazeli sonlandırmıştır (Şekil 4.26).

**Hüzam gazel (Gazelhan: Sadeddin Kaynak/ Firma: Odeon Katalog No: LXX 126501-a)**

Hicran-ı elem sine-i pür hunumu dağlar  
Mahrum-ı emel gönlümü dünyaya ne bağlar  
Öldürdüğünüz aşkı perişanımı gördüm  
Bir türbe ki ruhum, gelen ağlar, giden ağlar.

Söz: Av. Ali Şevket Bey



1.SAZ (0"-26"):



**Şekil 4.27:** Hüz zam makamındaki gazelin birinci saz kısmı.

Bacanos, birinci taksimde rast perdesi ile gerdaniye perdesi arasındaki bölgeyi kullanmak suretiyle hüzzam makamının dizi ve çeşnileri ile seyir yapmıştır. Güçlü nevâ perdesi üzerinde vurgulu asma kalışlar yapılmış ve hüzzam çeşnisi mümkün mertebe işlenmiştir (Şekil 4.27).

Gazelhan da birinci taksimin omurgasını oluşturan nevâ perdesinde hüzzam çeşnisi ile birinci güfteye başlamış ve sonunda segâh perdesi üzerinde tam bir kalış yapmıştır.

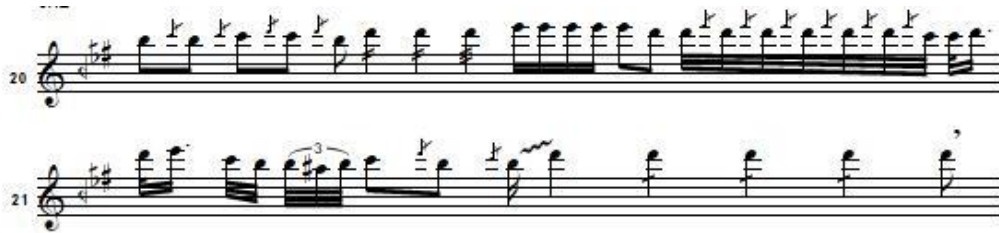
2.SAZ (1'.17"-1'.43''):



**Şekil 4.28:** Hüzam makamındaki gazelin ikinci saz kısmı.

Bacanos, ikinci taksimde perde sahasını daha da genişleterek tiz nevâ perdesine kadar çıkmıştır. Ana eksen yine güçlü nevâ perdesi üzerindeki hüzam çeşnisi olmakla beraber nevâ perdesi üzerindeki ısrarlı kalışlar, gerdaniye perdesinde buselik çeşnisi ile birlikte düşünüldüğünde nevâ perdesi üzerindeki hicaz dizisinin doğal uzantısıyla birlikte gösterildiğini göstermektedir (Şekil 4.28).

3.SAZ (2'.04"-2'.20''):



**Şekil 4.29:** Hüzam makamındaki gazelin üçüncü saz kısmı.

Gazelhanın ikinci taksimi müteakıben yaptığı tiz segâh üzerindeki hüzam çeşnili meyanla uyumlu olarak Bacanos da aynı çeşniyi işlemiş ve fakat perde olarak tiz hisar/tiz dik hisar ve tiz eviç arasında kalan arızalı bölgeyi kullanmak suretiyle

meyanı bir parça daha genişletmiştir. Kısımın sonunda tiz nevâ perdesi üzerinde bir asma kalış yaparak gazelhana teslim etmiştir (Şekil 4.29).

Gazelhanın da teslim aldığı noktadan itibaren meyanı bir müddet daha tiz segâh perdesi üzerinde hüzzam çeşnisi ile devam ettirdiği görülmektedir. Sonrasında muhayyer perdesinde uşşak, gerdaniye perdesinde buselik, nevâ perdesinde uşşak ve yerinde müstear gibi son derece zengin çeşniler kullanarak asma kalışlar yaptığı görülmektedir.

#### 4. SAZ (3'.14"-3'.46"):



Şekil 4.30: Hüzam makamındaki gazelin dördüncü saz kısmı.

Bacanos son taksimini tiz bölgede bir müddet daha dolaşmaya devam ettikten sonra bitirmiştir. Tiz nevâ perdesinde gösterdiği ısrarlı asma kalışlar ve tiz hisar/tiz dik hisar ve tiz eviç bölgesinin ustalıkla kullanılmasıyla tiz bölgedeki hüzzam çeşnisi işlendikten sonra karara giderken gazelhanın tercihindan daha sade asma kalışlarla segâh perdesine giderek karar etmiştir. Son kısımda en dikkate şayan hususun dik hisar perdesi üzerindeki asma kalış olduğunu da belirtmek gerekir. Çünkü gazel boyunca rastlanmayan bu motif gazelin sonuna doğru kullanılmış ve kulakta son bir çarpıcı etki olarak kalmıştır (Şekil 4.30).

### 4.2.3 Hicaz makamında gazel

#### 4.2.3.1 Hicaz makamının genel esasları

Hicaz Makamının dizisi düğâh, dik kürdî, nim hicaz, nevâ, hüseyî, evîç (Acem), gerdaniye ve muhayyer perdelerinden müteşekkildir. Karar perdesi düğâh, güçlûsü ise nevâ perdesidir (Özkan, 1990, s. 132).

Hicaz ailesine mensup makamların birbirinden ayrıldığı en önemli nokta güçlü perdeleri üzerinde gösterilmesi âdet olan çeşnilerdir. Makamın hemen girişinde gösterilecek bu ayırt edici çeşni makamın havasını gösterecektir. Bu aileye mensup makamların farklı çeşnileri kullanmak suretiyle birbirlerine geçki yapabilirler. Örneğin iniş çıkışlarda nevâ perdesi üzerinde rast çeşnisi gösterilirken, inerken nevâ perdesi üzerinde buselik çeşnisi gösterilmesi geleneksel icranın önemli bir parçasıdır. Nim hicaz ve dik kürdî perdeleri üzerinde yapılacak çeşnisiz asma kalışlar da makamın havasını gösteren noktalardır. Son olarak, makamın hangi hicaz çeşidi olduğunun anlaşılabilmesi için ona ait çeşnilerin duyurulabilmesi ve kararın o çeşide münasip şekilde yapılması gerekmektedir (Aydemir, 2010, ss. 160-161).

Klasik repertuvarımızda geleneksel esaslara mugayir şekilde güçlü veya diğer bir başka perdeden başlayan eserlerde gecikmeksizin karar perdesine inilerek hicaz çeşnisinin gösterildiği görülmektedir. Diğer yandan rast perdesinin de yeden olma özelliği dışında asma kalışların yapıldığı önemli bir vurgu perdesi olarak da kullanıldığı görülmektedir (Kutluğ, 2000, s. 179).

#### 4.2.3.2 Hicaz makamında gazelin analizi

**Hicaz gazel (Gazelhan: Sadeddin Kaynak/ Firma: Odeon/ Katalog No: LX 131752)**

Ağlasın bülbülleri varsın bu bağı âlemin  
Neşve-i bağı emelsin sevdiğim handan ol  
Ateş aldım bilmedim dil, ateşin ruhsarın  
Ateş oldum yandım allah merhamet, ferman  
Söz: Bilinmiyor.

1.SAZ (0"-36"):



**Şekil 4.31:** Hicaz makamındaki gazelin birinci saz kısmı.

Bacanos, birinci taksimde hicaz makamını çıkıcı karakteri ile işlemiştir. Öyle ki; yegah perdesi ile başladığı taksimin omurgasını düğâh perdesindeki hicaz dizisi oluşturmaktadır. Yine taksimin seyri içerisinde de yegâh perdesine kadar çıktığı görülmektedir. Yegah perdesi üzerinde gösterdiği rast çeşnisi, hicaz dizisi ile birlikte düşünüldüğünde doğal bir basit suznâk dizisinin meydana geldiği açıktır (Şekil 4.31).

Devamında gazelhan adeta taksimi devam ettirmek niyetiyle nevâ üzerinde farklı asma kalışlar yapmış ve acem/ dik acem/ eviç perdelerini kapsayan arızalı bölgeyi epeyce zengin bir biçimde işleyerek nevâ perdesinde rast ve nevâ perdesinde buselik çeşnilerini göstermiştir. Yine birinci taksimle benzer şekilde seyrin yegâh perdesine kadar genişletildiği görülmektedir.

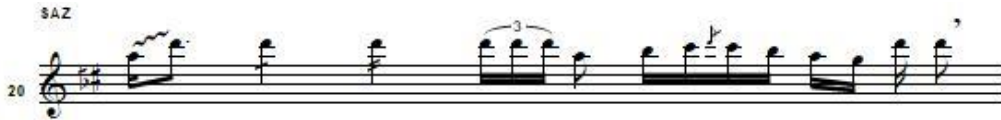
2.SAZ (1'.32"-2'.04"):



**Şekil 4.32:** Hicaz makamındaki gazelin ikinci saz kısmı.

Bacanos, taksime gazelhanda devraldığı şekliyle nevâ üzerinde arka arkaya ısrarlı kalışlar ile devam etmiştir. Nevâ perdesinde ısrar eden buselik çeşnisi hümayun dizisinin karakteristik havasıyla düğâhta hicaz dizisi gösterilerek devam ettirilmiştir. Burada nevâ perdesinde buselik çeşnisinden sonra gerdaniye perdesine inilirken dik acem ile eviç arasındaki arızalı bölgenin kullanılması, dönüşte ise tekrar acem perdesi ile nevâ perdesinde buselik çeşnisinin daha belirgin şekilde vurgulanması dikkate şayan bir noktadır (Şekil 4.32).

3.SAZ (2'.25"- 2'.32") :



**Şekil 4.33:** Hicaz makamındaki gazelin üçüncü saz kısmı.

İkinci saz payından sonra gazelhanın meyan kısmında hicaz dizisini bir oktav yukarıdan okuması Bacanos tarafından da tercih edilmiş ve yine gazelhanın tiz nevâ perdesi üzerinde yaptığı asma kalışın aynısı yapılmıştır. Muhayyer ve tiz nevâ

perdesi arasındaki bölge kullanılmak suretiyle muhayyer perdesinde hicaz çeşnisi gösterilmiş ve nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır (Şekil 4.33).

Gazelhanın da devamında meyanı sürdürdüğü, muhayyer perdesinde hicaz çeşnisini işlemeye devam ettiği ve sümbüle perdesi üzerinde bir asma kalış yaptığı görülmektedir. Meyandan çıkmak için ise nim şehnaz perdesi kullanılmak suretiyle önce zirgüleli hicaz çeşnisinden istifade edildiği ve daha sonra gerdaniye perdesinin yardımıyla nevâ perdesinde buselik çeşnisi ve düğâh perdesinde hicaz çeşnisi ile karara doğru gidildiği görülmektedir.

#### 4.SAZ (3'.38"-3'.42"):



**Şekil 4.34:** Hicaz makamındaki gazelin dördüncü saz kısmı.

Son taksimde 4 saniye gibi epeyce kısa bir zaman diliminde Bacanos düğâh ve muhayyer perdeleri arasındaki bölgede yerinde hicaz ve dördüncü derecesindeki nevâ perdesinde buselik çeşnilerini kullanmak suretiyle hicaz humayunlu bir kalış ile gazeli sonlandırmıştır (Şekil 4.34).

### **4.2.4 Mahur makamında gazel**

#### **4.2.4.1 Mahur makamının genel esasları**

Mahur Makamının dizisi rast, düğâh, buselik, çargâh, nevâ, hüseyini, mahur, gerdaniye, muhayyer, tiz buselik, tiz çargâh ve tiz nevâ perdelerinden müteşekkildir. İnici bir makamdır. Durağı rast perdesi ve güçlüsü gerdaniye perdesidir (Özkan, 1990, s. 192).

Aydemir'e göre bu makam nazariyat kitaplarında çargâh makamının şeddi bir makam olarak öğretilse de mahur makamının çargâh makamı ile bir rabitası bulunmamaktadır (Aydemir, 2010, s. 49).

Mahur makamı incici karakterde bir makam olduğundan dolayı tiz durak gerdaniye perdesi civarından seyre başlar ve bu perdede yarım bir karar eder. Muhayyer ve hüseyini perdelerinde buselik çeşnisiyle asma kalışlar yapar. Bu asma kalışlarda yeden sesleri şehnaz ve hisar perdeleridir. İkincil olarak yapılan asma kalışlar

hüseyni perdesinde hüseyni ve acem perdesinin alınmasıyla çargâh perdesinde çargâh'tır. Yine segâh perdesinde segâh ve ferahnâk geçkileriyle asma kalışların işlendiği görülmektedir. Klasik eserler incelendiğinde makamın en fazla hüseyni aşırana kadar genişlediği, yegâh perdesine düşülmediği görülmektedir (Aydemir, 2010, s. 50).

Mahur makamının dizisinde her ne kadar buselik ve mahur perdeleri gösterilmişse de Sadi Işıl原因 gibi ustalar bu iki perdeyi çok az kullanmış, bunun yerine segâh ve eviç perdeleri tercih edilmiştir. Bu perdelerin tercihinde icracıların müzik anlayışlarının etkili olduğu düşünülmektedir. Teamül gereği hüseyni perdesi üzerindeki nişabur geçkisi kullanılırken bu çeşnide mahur perdesi kullanılmalıdır. Bestekârların eserlerinde segâh perdesi üzerinde kısa vurgu ve duruşlar yaptığı da görülmektedir (Kutluğ, 2000, s. 440).

#### 4.2.4.2 Mahur makamında gazelin analizi

**Mahur gazel (Gazelhan: Hâfız Kemal/ Firma: Odeon/ Katalog No: LXX 126504)**

Bir hıyâbandır ki hasret kûy-i cânândan geçer

Her geçen cânâne peyvest olmadan candan geçer

Dinlemekçün mâcerâyı aşkı sazından<sup>3</sup> Kemâl<sup>4</sup>

Mevkib-i yâran civar-ı beytü'l-ahzândan geçer

Söz: Yahya Kemal Beyatlı

---

<sup>3</sup> Şiirdeki "hecr-i nâyından" ifadesi, gazelde "aşkı sazından" olarak okunmuştur.

<sup>4</sup> Beyatlı'ya ait Kemâl mahlasının gazelhânın ismiyle aynı olması bir hayli ilginç ve lâtif bir hâl ortaya koymuştur.



1.SAZ (0"-38"):



Şekil 4.35: Mahur makamındaki gazelin birinci saz kısmı.

Bacanos, birinci taksimde makamın hem güçlüsü hem de tiz durağı olan gerdaniye civarından seyre başlamış ve makamın inici karakterini güçlü bir şekilde vurgulamıştır. Bu kısımda tiz hüseyini perdesine kadar inildiği ve özellikle inici melodilerde mahur perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Gerdaniye perdesinde çargâh, nevâ perdesinde çargâh ve rast perdesinde çargâh çeşnileri kullanılarak mahur makamının genel esasları gösterilmiştir. Ne var ki; karara giderken Bacanos tarafından bariz bir şekilde segâh perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Aynı husus mahur ve eviç perdeleri arasındaki bölgenin kullanımı için de söylenebilir. Bu sebeple nevâ perdesinde çargâh çeşnisi zaman zaman nevâ perdesinde rast çeşnisine dönüşmektedir. Karara gidilirken durak perdesinin altında hüseyini aşırana kadar inildiği görülmektedir. Bu hâl ve bilhassa hüseyini aşırان perdesinden buselik perdesine yapılan atlamalar makamın hüviyetini ortaya çıkaran bir nüanstır (Şekil 4.35).

Gazelhan devamla makamı genişlemiş bölgede işlemeye devam etmiş farklı çeşniler ilave ederek ilk güfteyi icra etmiştir. Acem ve segâh perdeleri üzerindeki asma

kalışlar ve yerinde nikriz çeşnisi ile mahur makamının zengin yapısı ortaya konulmuştur.

2.SAZ (1'.43"-2'.20"):



**Şekil 4.36:** Mahur makamındaki gazelin ikinci saz kısmı.

Bu kısımda yine gerdâniye perdesi üzerinde çargâh çeşnisi ile devam edilen gazelde Bacanos tarafından segâh perdesinin de kullanıldığı açıkça görülmektedir. Yine acem perdesi üzerindeki yarım kalış ve yerinde nikriz çeşnisinin gösterilmesi gazelhanda emanet alınan havayı bozmadan teslim etme gayretinin bir tezahürü olarak öne çıkmaktadır (Şekil 4.36).

3.SAZ (2'.38"-2'.47"):



**Şekil 4.37:** Mahur makamındaki gazelin üçüncü saz kısmı.

Bu kısımda gazelhan tarafından meyanda gösterilen tiz segâh perdesi üzerindeki segâh çeşnisi, tiz segâh - tiz nevâ perdeleri arasındaki bölge kullanılmak suretiyle gösterilmiş ve segâh perdesinde tam bir kalış ile gazelhana tekrar teslim edilmiştir (Şekil 4.37).

Gazelhan tarafından bu çeşni işlenmeye devam edilmiştir. Seyir, segâh çeşnisinden kurtarılmak suretiyle sümbüle perdesinin de yardımıyla önce gerdaniye perdesinde buselik köprüsü kurulmuş; akabinde nevâ perdesinde buselik çeşnisi ve rast perdesinde yedenli çargâh çeşnisi ile tam bir karar edilmiştir.

4.SAZ (3'.49"-3'.55"):



**Şekil 4.38:** Mahur makamındaki gazelin dördüncü saz kısmı.

Bacanos, bu kısımda tiz gerdaniye ile hüseyini aşırان perdeleri arasındaki bölgeyi kullanmak suretiyle 6 saniye gibi çok kısa bir zaman diliminde tam bir mahur karar göstermiştir (Şekil 4.38).



## 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada Yorgo Bacanos'un, üçü Hâfız Kemal'e ikisi Sadeddin Kaynak'a yaptığı toplam 5 adet gazel eşliğinin ayrıntılı analiz edilmesiyle aşağıda izah edilmeye çalışılan sonuçlara ulaşılmıştır. Şöyle ki;

1. Yorgo Bacanos yaptığı gazel eşliklerini geleneksel makam esaslarına sadık kalarak işlemişse de melodi yaratıcılığı anlamında nev-i şahsına münhasır icra karakterini ortaya koymuştur.
2. Yorgo Bacanos eşliklerin ekserisinde o dönem gazelhanlar arasında genel temayülün bolahenk akord veya daha dik sesler üzerinden okumak olmasının da tesiriyle transpozisyon yapmamış ve yerinden tabir edilen akort sistemini kullanmıştır. Yalnızca Isfahan gazelde karar sesi Nevâ perdesidir ve Bacanos tarafından bir tel aşağı atlamak suretiyle çalınmıştır.
3. Taksimlerde hem pest bölge hem de tiz bölge kullanılmak suretiyle makamlar çok geniş bir ses sahası içerisinde gösterilmiş ve bilhassa udun göğüs bölgesinde kalan kapalı bölgede son derece temiz, parlak sesler ile icranın dinamizmi üst seviyeye çıkarılmıştır.
4. Plak kaydında bir zorlayıcı sebep olarak temayüz eden süre meselesinin etkisiyle kısa, net fakat vurucu cümleler tercih edilmiş ve birim zamana azami müzikal ifade sığdırılmıştır.
5. Sağlam parmak baskıları, çevik mızrap hareketleri, çok hızlı hareket eden sağ bileği sayesinde gösterdiği ajiliteler, tremolo ve çarpmalar sayesinde tekdüzeliğe müsaade etmeyen bir artistik icra gazelhanların da hançerelerinin en gösterişli hallerini sunmalarına yardımcı olmuş ve deyim yerindeyse onları tahrik etmiştir.

### Öneriler:

Gazel formunun günümüzde icracıların artık çok nadiren teveccüh gördüğü bilinmektedir. Bunun bir sebebi de makam bilgisi, saz hakimiyeti, eşlik ve

zamanlama yeteneği gibi unsurların bir arada olmasının kendiliğinden yarattığı meşakkattir.

Mutlu TORUN'un "gelenekten geleceğe" isimli ud metodunda da belirttiği gibi Türk musıkisini öğrenmenin en etkili yolu dinlemektir (Torun, 1993, s. 359). Ud öğrencisinin eğitimi kendi uslûbu şekillenene kadar taklit etmek suretiyle ilerler. Özellikle taksim konusunda hatırı sayılır bir hakimiyet sağlanması için yeterince kayıt dinlenmeli ve usta udîlerin icraları analiz edilmelidir. Bu tip bir çalışma öğrencinin melodi hazinesini geliştireceği gibi formun esasına dair doğrudan bir nakil de sağlayacaktır.

Bu çerçevede, gazel formuna yönelik olarak konservatuarların ud öğrencileri ve eğitimcileri için bir "gazel eşliği çalışması"na ilham kaynağı olabileceği düşünölen bu inceleme doğrultusunda egzersizler hazırlanması imkân dahilindedir. Neticeten, öğrencinin eşlik, zamanlama ve taksim icra becerisini geliştirmesine yönelik bağımsız bir çalışmanın yararlı olacağı düşünülmektedir.

Sonuç olarak, Türk makam müziğinin bilhassa gazel gibi son derece canlı ve dinamik formlarına yönelik yapılacak çalışmaların teknik hakimiyeti ve diğer formlara dair merakı artırması mümkündür. Böyle bir tesir ise Türk makam müziğinin bütün perde, makam, usûl ve repertuvar zenginliği ile sonraki kuşaklara aktarımına katkı sağlayacaktır.

## KAYNAKLAR

- Akdoğu, A.** (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır?*. İhlas A.Ş İzmir Tesisleri.
- Akdoğu, A.** (2003). *Türk Musikisinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Aksoy, A.** (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksoy, B.** (2009). *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ.** (2010). *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arel, H.S.** (1993). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Aslan, E. M.** (2011). *Ud Alıştırmaları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aslan, E. M.** (2017). İstanbul lavtası ve Yorgo Bacanos'un ud icrasındaki lavta etkileri, *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 11, 73-84.
- Ayas, G.** (2014). *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Aydemir, M.** (2010). *Makam Rehberi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ayvaz, Z.** (1996). *Taş plaklar ve taş plaklardaki türk halk müziği ezgilerinin kataloglanması*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ayverdi, İ.** (2008). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı İktisadi İşletmesi.
- Balcı, E.** (2004). *Nevzat Atlıç*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Bardakçı, M.** (2017). *Safiye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Barkçin, S.** (2019). *40 Makâm 40 Anlam*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Başara, E.** (2010). Danişzade Şevket Gavsî'nin musikimiz ve taksimlerle ilgili bir makalesi. *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XIV/1.
- Behar, C.** (1987). *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Behar, C.** (1992). *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Behar, C.** (2005). *Musikiden Müziğe "Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C.** (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz "Geleneksel Osmanlı /Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C.** (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Belge, M.** (2004). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M.** (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Cemil, M.** (1953). Türk Sazı Lavta. İçinde H. Kıyak, *Mızrabı, Yayı ve Kalemiiyle Mesud Cemil* (ss. 349-351). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Cemil, M.** (2012). *Tanburi Cemil'in Hayatı*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Derin, M.** (2015). *İnci Çayırılı'nın Anıları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Devellioğlu, F.** (1993). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügât*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dural S., ve Işıктаş B.** (2016). *Gazelden Gazele: Dünnün Şiirine Bugünden Bakışlar. Şiirden Doğaçlamaya Güftenin Nağmeyle Sarmalı: Osmanlı-Türk müziğinde gazel icrası*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Erdoğdular, A.** (2005). *Türk müziğinde gazel ve Hâfız Şehla Osman*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Feridunoğlu, L.** (2004). *Müziğe Giden Yol*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Gazimihal, M. R.** (1961). *Musikisi Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gezgin, S. G.** (2007). *1929'da Plaklarda Dinlediğiniz Sanatkârlar*. İstanbul: Tavanarası Kitapları
- Gönül, M.** (2010). *Nevres Bey'in ud taksimlerinin analizi ve ud eğitime yönelik alıştırımların oluşturulması*. (Doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Gürel, M.** (2016). *Nubar Tekyay'ın keman taksimlerinin tahlili*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Işıктаş, B.** (2011). *Şerif Muhittin Targan'ın ud tekniğine katkısı*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Işıктаş, B.** (2016). Sanat ve Meta-Kültür Arasında Kayıt Teknolojisinin Etkisi: Tanburi Cemil Bey. İçinde R. Ayangil, F. Ay, E.I. Akter, Y.Z. Abbasoğlu, S. Demirtaş. *100. Ölüm Yıldönümünde Üstad-ı Cihan Tanburi Cemil Bey'e Armağan* (ss. 218-228). İstanbul: İBB Kültür A.Ş Yayınları.
- Işıктаş, B. ve Beşiroğlu, Ş.** (2016). Tanburi Cemil Bey İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Deha. İçinde R. Ayangil, F. Ay, E.I. Akter, Y.Z. Abbasoğlu, S. Demirtaş. *100. Ölüm Yıldönümünde Üstad-ı Cihan Tanburi Cemil Bey'e Armağan* (ss. 218-228). İstanbul: İBB Kültür A.Ş Yayınları.
- Işıктаş, B.** (2018). *Peygamber'in Dahi Torunu, Şerif Muhiddin Targan, Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüozite*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- İnal, İ. M. K.** (1958). *Hoş Sada*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- İncilli M.** (1994). *Yorgo Bacanos'un taksimleri üzerine bir çalışma*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kahraman, H. B.** (2007). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Agora Kitaplığı.



- Karadeniz, M. E.** (1983). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karahasanoğlu, S.** (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: ITU Yayınları.
- Karahasanoğlu, S., ve Çolakoğlu Sarı G.** (2016). Geleneğin dönüşümünde yerel icranın etkisi: Tanburi Cemil Bey. İçinde R. Ayangil, F. Ay, E.I. Akter, Y.Z. Abbasoğlu, S. Demirtaş. *100. Ölüm Yıldönümünde Üstad-ı Cihan Tanburi Cemil Bey'e Armağan* (ss. 55-61). İstanbul: İBB Kültür A.Ş Yayınları.
- Kıyak, H.** (2018). *Mesud Cemil*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Koşar, H. N.** (1989). *Yorgo Bacanos'un icra özellikleri*. (Bitirme Ödevi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı.
- Köker, L.** (1993). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kurtuldu, E. B., ve Ergen, M. S.** (2011). Geleneksel türk musikisi icracılarından Hâfız Sami'nin hayatı ve gazel icracılığı üzerine bir çalışma, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 29. Selçuk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Kurtuldu, M. K., ve Kurtuldu, E. B.** (2017). Klasik türk musikisinde gazel formu ve iki gazelin müzikal açıdan analizi, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (44).
- Kutluğ, F.** (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mahcupyan, E.** (1996). *İdeolojiler ve Modernite*. İstanbul: Patika Yayınevi.
- Oktay, C.** (2018). *Siyaset Bilimi*. İstanbul: Alfa.
- Ortaylı İ.** (2005). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Özalp, M.** (2000). *Türk Musikisi Tarihi, Araştırma İnceleme Dizisi*, Cilt 2. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özgen, İ.** (2008). Türk müziğinde taksim ve bestecilik. *Saz ve Söz Bağımsız Türk Müziği Yayını Araştırma, Sayı 4*. Erişim Adresi [http://www.sazvesoz.net/sayi4.php?subaction=showfull&id=1222676814&archive=&start\\_from=&ucat=1,8&](http://www.sazvesoz.net/sayi4.php?subaction=showfull&id=1222676814&archive=&start_from=&ucat=1,8&)
- Özgen, İ.** (1959). Özel Arşiv, İstanbul.
- Özgen, İ.** (2012). *Avludaki Ses*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özgen, İ.** (2020). Kişisel Görüşme. 7 Ocak, İstanbul.
- Özkan, İ. H.** (1998). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri ve Kudüm Velvelleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat
- Öztuna, Y.** (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Cilt 1. İstanbul: M.E.B Basımevi.
- Rona, M.** (1960). *50 Yıllık Türk Musikisi*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Sander, O.** (1999). *Siyasi Tarih*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Say, A.** (2012). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sipahi, S.** (2011). *Alâeddin Yavaşca*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Soydaner, N. O.** (2013). *Kemençenin Senyörü Cüneyd Orhon*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Şen, H. O.** (2001). *Alaeddin Yavaşca*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Tekeli, İ.** (2014). *Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tanrıkorur, C.** (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tanrıkorur, C.** (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tokuz, G.** (2009). *Tanburi Necdet Yaşar*. İstanbul: Brainstorm.
- Torun, M.** (1993). *Ud Metodu*. İstanbul: Çağlar Yayınları.
- Tura, Y.** (1988). *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uysal, S. S.** (2011). *Baki Kalan Bu Kubbede*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Uzel, N.** (2006). *Radyo'da Bir Gün*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uzkur, A.** (2019). Kişisel Görüşme. 20 Eylül, İstanbul.
- Ünlü, C.** (2004). *Git Zaman Gel Zaman*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yahya, G.** (2000). *Yorgo Bacanos'un ud taksimleri*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Yahya, G.** (2003). *Yorgo Bacanosun Ud Taksimleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yahya Kaçar, G.** (2009). *Türk Müsiki Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. Ankara: Maya Akademi.
- Yavaşca, A.** (1981). İcranın dili, *Kök Dergisi*, 2 (12).
- Yavaşca, A.** (1981). Türk musikisinde tavır, *Kök Dergisi*, 1 (9)
- Yavaşca, A.** (2002). *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yavuzoğlu N.** (2011). *Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yayla, B.** (2017). Büyük Adam. İçinde H. Kıyak, *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey* (ss. 430-434). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Yekta, R.** (1986). *Türk Musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yıldırım A. ve Şimşek H.** (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Url-1**<[https://tr.wikipedia.org/wiki/Beklenen\\_%C5%9Eark%C4%B1\\_\(film,\\_1953\)>](https://tr.wikipedia.org/wiki/Beklenen_%C5%9Eark%C4%B1_(film,_1953)>), erişim tarihi 21.02.2020.

## **DİSKOGRAFI**

**Ünlü, C. (1996).** *Yorgo Bacanos Albümü* [CD]. Kalan Müzik.

**Ünlü, C. (1997).** *Gazeller 1-2-3 Albümleri* [CD]. Kalan Müzik.

**Ünlü, C. (1999).** *Sadeddin Kaynak Albümü* [CD]. Kalan Müzik.

**Ünlü, C. (2006).** *Hâfız Kemal Albümü* [CD]. Kalan Müzik.



## **EKLER**

- EK A** : Gazellerin notaları  
**EK B** : TRT İdâresinin resmî cevâbı  
**EK C** : Ses Dergisi Haberi  
**EK D** : CD (Ses kayıtları)



## EK A

### ISFAHAN GAZEL

3'06"  
Akort: Bolahenk

Gazelhan: Hafız Kemal  
Notaya Alan: K. Gülmez

SAZ

1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

9 

E. Pınarbaşı

## ISFAHAN GAZEL

Gazelhan: Hafız Kemal  
Notaya Alan: K. Gülmez

SAZ

10

11

12

13

Ca nı nı câ nâ na ver mek tir

14

ke ma li a şı kın

15

me det ey

SAZ

16

17

18

ah ah

E. Pınarbaşı



## ISFAHAN GAZEL

Gazelhan: Hafız Kemal  
Notaya Alan: K. Gülmez

19  ver me yen can i ti

20  raf et mek ge rek nok sa ni na

21  of of

22  SAZ

23 

Aşık oldur kim kılar canın feda cânânına  
Meyli cânân etmesin her kim ki kıymaz canına  
Canını cânânına vermektir kemali aşıkın  
Vermeyen can itiraf etmek gerek noksanına

Söz: Fuzûlî

# HÜZZAM GAZEL

(1)

3'.54"

Akort: Bolahenk

Gazelhan: Hafız Kemal

Notaya Alan: K. Gülmez

SAZ

1 

2 

3 

4   
Gö zü dün yâ mı gö rür â şı kı dî dâr o la

5   
nın Dil be ri

6   
sen gi bi bir mâh ı dîl â zâr

7   
o la nın ah

8   
Yü ce dir rût be si

9   
mih rin le he vâ dâr o la nın a man a man

10   
yar

E. Pınarbaşı 

## HÜZZAM GAZEL (1)

Gazelhan: Hafız Kemal  
Notaya Alan: K. Gülmez

11   
ey ey

SAZ  
12 

13   
tr

14 

15 

16   
ah Gay ra mey li o la maz

17   
aş kın i le

18   
yâr o la nın

19   
ah

SAZ  
20 

E. Pınarbaşı

## HÜZZAM GAZEL

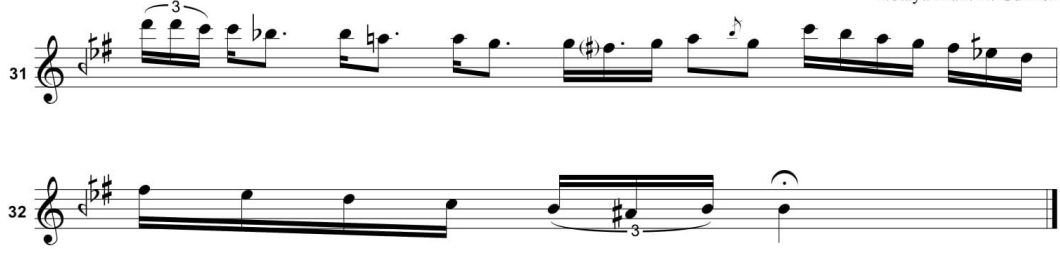
(1)

Gazelhan: Hafız Kemal  
Notaya Alan: K. Gülmez

21

## HÜZZAM GAZEL (1)

Gazelhan: Hafız Kemal  
Notaya Alan: K. Gülmez



Gözü dünyâ mı görür âşık-ı didâr olanın  
Dilberi sen gibi bir mâh-ı dil-âzâr olanın  
Yücedir rütbesi mihrinle hevâ-dâr olanın  
Gayra meyli olamaz aşkın ile yâr olanın  
Ayağı yer mi basar zülfüne berdâr olanın  
Aşk u şevk ile verir cân ü seri döne döne

Söz: Osman Şems Efendi

## HÜZZAM GAZEL

(2)

3'.46"

Akort: Bolahenk

Gazelhan: S. Kaynak  
Notaya Alan: K. Gülmez

SAZ

1 

2 

3 

4 

5   
Hic ra ni e lem si ne i pür hu

6   
nu mu dağ lar a man Mah ru mu

7   
e mel gön lü mü dün ya ya ne bağ

8   
lar yar yar

9 

E. Pınarbaşı 

## HÜZZAM GAZEL (2)

Gazelhan: S. Kaynak  
Notaya Alan: K. Gülmez

10 ey of of

11 of

12 SAZ

13

14

15

16

17

18 Öl dür dü gü nüz aş kı pe ri şa nı mı gör düm ah

E. Pınarbaşı

## HÜZZAM GAZEL (2)

Gazelhan: S. Kaynak  
Notaya Alan: K. Gülmez

19   
ah

SAZ

20 

21 

22   
ah

23   
Bir tür be ki ru hum ge len ağ lar

24   
gi den ağ lar yar ey of

25   
of yar ey

26   
of

SAZ

27 

E. Pınarbaşı



## HÜZZAM GAZEL (2)

Gazelhan: S. Kaynak  
Notaya Alan: K. Gülmez

The musical score is written on five staves, each starting with a measure number (28, 29, 30, 31, 32). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.

Hicran-ı elem sine-i pür hunumu dağlar  
Mahrum-ı emel gönümü dünyaya ne bağlar  
Öldürdüğünüz aşkı perişanımı gördüm  
Bir türbe ki ruhum, gelen ağlar, giden ağlar.

Söz: Av. Ali Şevket Bey

## HİCAZ GAZEL

3'.43"

Akort: Bolahenk

Gazelhan: S. Kaynak  
Notaya Alan: K. Gülmez

SAZ

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Ağ la sın bül bül le ri var sın bu ba ğı â le min

Neş ve i ba ğı e mel sın neş ve i ba ğı e mel

sin sev gi lim han dan ol a man a man

of

a man a man

E. Pınarbaşı

## HİCAZ GAZEL

Gazelhan: S. Kaynak  
Notaya Alan: K. Gülmez

11

12 SAZ

13

14

15

16

17

18

ah

19

yar cy

20 SAZ

E. Pınarbaşı

## HİCAZ GAZEL

Gazelhan: S. Kaynak  
Notaya Alan: K. Gülmez

21 A teş al dım bil me dım dil a te şin

22 ruh sa rın ah

23

24 a teş ol dım yan dım al lah mer ha met fer man of

25 of

26 a man a man

SAZ

27

Ağlasın bülbülleri varsın bu bağı âlemin  
Neşve-i bağı emelsin sevdiğim handan ol  
Ateş aldım bilmedim dil, ateşin ruhsarın  
Ateş oldum yandım allah merhamet, ferman

Söz: Bilinmiyor.

## MAHUR GAZEL

3'.56"  
Akort: Bolahenk

Gazelhan: Hafız Kemal  
Notaya Alan: K. Gülmez

SAZ

1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8   
Ah bir hı yâ ban dır ki has ret

9   
küy i câ nân

10   
dan ge çer me det ey ey Her ge çen

E. Pınarbaşı

## MAHUR GAZEL

Gazelhan: Hafız Kemal  
Notaya Alan: K. Gülmez

11 câ nâ pey vest ol ma dan can dan ge çer a man

12 of of

13 **SAZ** of of

14 of of

15 of of

16 of of

17 of of

18 of of

19 of of

20 of of

E. Pınarbaşı

## MAHUR GAZEL

Gazelhan: Hafız Kemal  
Notaya Alan: K. Gülmez

21   
ah

22   
ah ah

SAZ  
23 

24   
Din le mek çün mâ ce râ yı

25   
aş kı sa zın dan Ke mâl ah

26   
ah a man a man a man a man

27   
a man Mev ki bi yâ ran ci va rı bey tül ah zân

28   
dan ge çer a man of

29   
of

SAZ  
30 

E. Pınarbaşı

## MAHUR GAZEL

Gazelhan: Hafız Kemal  
Notaya Alan: K. Gülmez



Bir hıyâbandır ki hasret kûy-i cânândan geçer  
Her geçen cânâne peyvest olmadan candan geçer  
Dinlemekçün mâcerâyı aşkı sazından Kemâl  
Mevkib-i yâran civar-ı beytû'l-ahzândan geçer

Söz: Yahya Kemal Beyatlı



**EK B**

Evrak Tarih ve Sayısı: 24/07/2019-202330



T.C.  
TÜRKİYE RADYO-TELEVİZYON KURUMU GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
TRT İstanbul Müdürlüğü



Sayı : 14941217-351.02 /227  
Konu : Yorgo Bacanos'a ait bilgi ve belgeler  
hk.

Sayın Kıvanç GÜLMEZ  
Çıtlakkale Mahallesi Çıtlak Sokak 18/3 Avukatlar Apartmanı Merkez / GİRESUN

İlgi : 18.07.2019 tarih ve 196773 numaralı dilekçeniz.

İlgi dilekçeniz ile yapmak olduğunuz yüksek lisans tez çalışmanızda kullanmak üzere talep ettiğiniz Yorgo Bacanos'a ait bilgi ve belge taraması radyomuzca yapılmış olup yazılı bir dokümana rastlanmamıştır.

Gereğini bilgilerinize rica ederim.

*e-imzalıdır*  
Metin TUĞTAĞ  
Genel Müdür a.  
TRT Müdürü

Doğrulamak için: <http://dogrulama.trt.net.tr/enVision-Dogrula/BelgeDogrulama.aspx?V=BEA5L454K>  
Adres: TRT İstanbul Müdürlüğü Cumhuriyet Cad. No:32 Harbiye / İstanbul  
Telefon (212) 232 12 00 Faks(212) 232 77 50  
Elektronik A.G. <http://www.trt.net.tr>  
Bu belge 5070 sayılı Elektronik İmza Kanununun 5. Maddesi gereğince güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.  
Evrak doğrulaması <http://dogrulama.trt.net.tr/enVision-Dogrula/BelgeDogrulama.aspx?V=BEA5L454K> adresinden yapılabilir.

Ayrıntılı bilgi için: Ebru KARAKAYA  
Unvanı: Yapım ve Yayın Elemanı  
E-Posta: [ebru.karakaya@trt.net.tr](mailto:ebru.karakaya@trt.net.tr)  
Gönderi Şekli: 01-Normal Posta





**Ses**

HAZIRLAYAN:  
HİLMİ RİT

## TÜRK MÜZİĞİ

Geçen haftadan itibaren meczuamızda Türk müziğine yer vermeye başladık. Bu sayfaların okuyucularımız tarafından büyük alaka ile karşılanacağını umuyoruz



Hem piyanist... Hem udi...

# Yorgo Bacanos

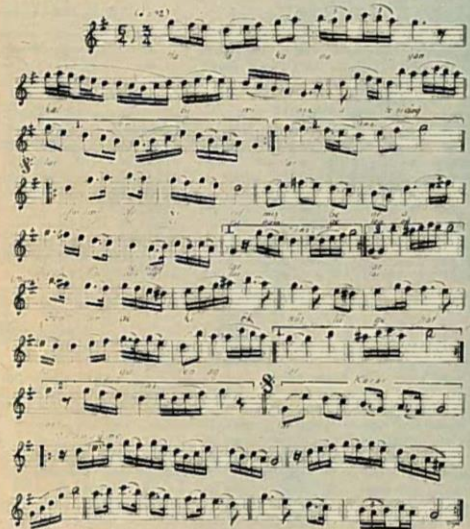
50 sene, evet tam yarım asır. Şah-neden ve mikrofondan udunu zevkle dinlediniz, Müsirlilerin "Rebbül ud, (Udun Allahı) dedikleri, park musiki âleminin büyük üstadı Yorgo Bacanos hayatını böyle anlatıyor: "1900 yılında İstanbul'da doğmuşum. Babam İhtıfacı Lâmbö Efendidir. Ağabeyim kemençeçi Aleko, dayım kemençeçi Anastas ve ayrıca kemençeçi Sotiri ile de kardeş çocukları oluruz. Beş yaşında iken ud niyetine elimi süpürge alıp oynardım. Musikiye olan hevesimi sezen babam bana küçük bir ud yaptı ve onunla kendi kendime vakit geçirmeye başladım. Babam okumamı doktor veya evukat ol-mamı velhasıl yüksek tahsil yapmamı istiyordu. Beni Fransız mektebine yerleş-tirdi, hususi hocalar tuttu, fakat aklım musikide ve ud çalmakta idi. Baktı ki benimle başa çıkamayacak, dayımın evin-deki kalorifer ustası Koço efendinin ya-mına verdi, beni yetiştirmesini istedi. Bir gün kalorifer dairesinden mahsus yıkan-madan simsiyah çıkıp eve geldim baba-mın karşısında ağlayarak bu işi yapma-yacağımı söyledim. Onun üzerine "Senin adam olacağın yok diyerek duvarda ası-lı duran lûtasını aldı "karşıma geç" de-di. Bu suretle ilk musiki derslerimi ba-bamdan almaya başladım. O zaman an-ıyı sez, Taksim'deki "Ep ta Lopes" gaz-i-nosunda idi. 10 yaşında iken babam be-ni oraya götürdü. Bir sene amatör ola-rak çalıştım. Senenin sonunda gazinonun sahibi Emin Bey bana güzel bir ud ha-diye etti ve 5 kuruş ücretle 1910 se-nesinde aynı gazinoda çalışmaya başla-dım. Ücretim bir müddet sonra 10 ku-ruş oldu. 15 yaşına gelince udi Yorgo namı altında musiki âleminde tanınıyo-r-

dum. Bu arada bir - iki sene Büyük Si-nanyan'dan alafreng piyano dersi aldım. Ep ta Lopes'tan sonra Beyoğlu'nda Kü-çük Güllistan gazinosunda ve muhtelif yerlerde çarıştım. 20 yaşında bestekâr-lığa heves ettim. Bir hayli eser yaptım. Bunların hepsi iltihar etmemiştir. Kendi zevkim için meşgûl olmuşumdur. 1928 senesinde Hafız Kamâlî, Hafız Sadettin Kaynak, Aleko Bacanos ve Ahmet Yatman ile Berlin'e gidip plâk doldurduk. 1930 da Denizkızı Efşâya, Sadî İslây ve Ale-ko Bacanos ile Paris'e gidip konserler verdik ve plâk doldurduk. Paris'ten son-ra Musî'a geçip orada da konserler ver-dik. Bir gün otelde otururken Arap âle-minin meşhur ses sanatkârı Ummü Gül-süm'ün udisi ve aynı zamanda bestekâr olan Mehmet El Kasapçı geldi. Kendisi-ne Ummü Gülsüm'ü çok sevdiğimi, be-ğendiğimi ve tanışmak istediğimi söyle-dim. Bir gece hususi olarak toplandık. Ummü Gülsüm de aramızda idi. Hepimiz çostuk. Beni çok beğendi, evine davet etti. 3-4 ay süren Musî seyahatimizde evine sık sık gittim, çok iyi dost olduk ve arkadaşlık ettik. Ayrılmadan azval orada kalıp hocalık yapmamı taklif et-tiler, memleketimden ayrılmak istama-dığım için kabul etmedim. Musî'dan dö-nerken Kıbrıs'a uğrayıp orada da kon-serler verip yurda geldik. Türkiye'nin ilk radyo teşekkülü olarak açılan Türk Tal-siz Telefon A. Ş.'inde ağabeyim Aleko Bacanos ile iki kardeş bir fasıl heyet-i yaptık. 1946 senesinde İstanbul Balad-yesi Konservatuarı Türk Musiki İcra Heyetine girdim. Halen de aynı heyette bulunmaktayım. Ayrıca İstanbul Radyosu açıldığı günden beri neşriyatlara girmek-tim."

### MÂHUR ŞARKI

Usulü: Sengün Semâi

Yorgo Bacanos



1916 Konyan Kâşimî ağız âlepi deşer  
Ümmidî kırılmış benî âtiye ne beşer  
Gönümdaki âküzüğe hattâ gülün ağlar  
Bir türkî kalbim, gelen ağlar giden ağlar.



## **ÖZGEÇMİŞ**

**Ad-Soyad** : Kıvanç GÜLMEZ

**Doğum Tarihi ve Yeri:** 16.06.1982 - Elazığ

**E-posta** : kivancgulmez@hotmail.com

### **ÖĞRENİM DURUMU:**

- **Lisans** : 2004, Selçuk Üniversitesi, Hukuk Fakültesi